Franco Grignani

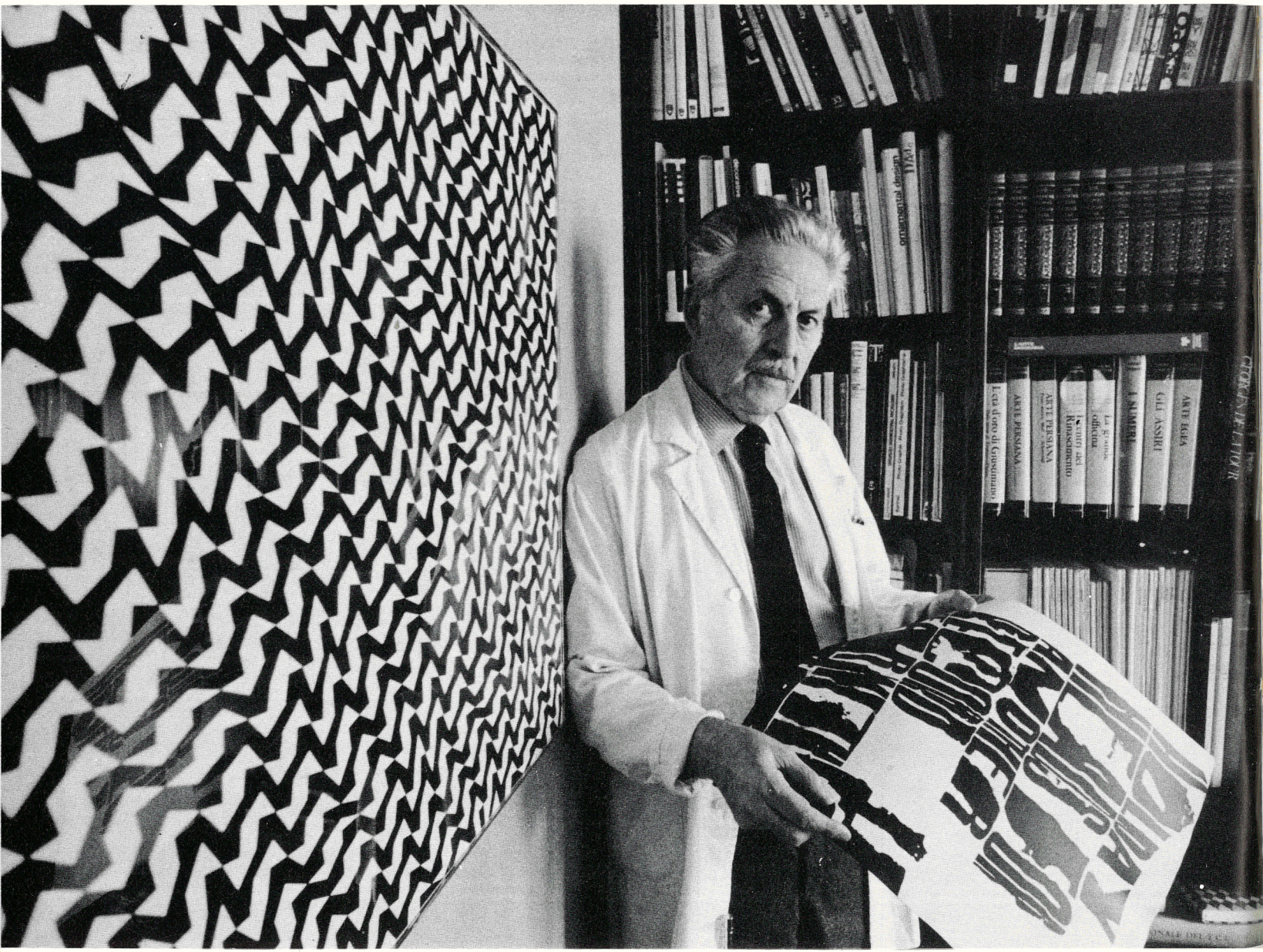
pitture, sperimentali, grafica

Ricerca come arte

Rondòttanta
Centro culturale

piazza IV novembre, 16
Sesto San Giovanni

foto Pino Montisci



Testo di
Bruno D'Amore

Bibliografia
a cura
di Giuseppe Berti

Franco Grignani

pitture, sperimentali, grafica

Ricerca come arte

Rondòttanta
Centro culturale

piazza IV novembre, 16
Sesto San Giovanni

venerdì 11 gennaio 1980 ore 18

dall'11/1/1980 al 31/1/80

Comitato organizzatore della mostra:

Roberto Pennasi
Presidente del Centro Culturale Rondòttanta

Valentino Mejetta
Segretario

Bruno D'Amore
Docente di logica matematica all'Università di Bologna

Componenti la commissione Arti Visive:

Giuliano Barbanti
Michele Festa
Mario Mondani

Catalogo a cura di:

Giuseppe Berti
Nino Squarza

Tipolito: Tecnostampa / Reggio Emilia

Si ringrazia il Comune di Reggio Emilia
Assessorato Istituzioni Culturali
per aver permesso l'uso degli impianti litografici
illustranti questo catalogo.

Perchè un nuovo Centro Culturale a Sesto San Giovanni

Perchè esiste nella nostra città l'esigenza di un qualcosa che sia insieme uno spazio dove incontrarsi e un punto di partenza per una serie di iniziative di carattere culturale. Esperienze passate hanno dimostrato la fattibilità ed il senso di simili iniziative nella nostra città. Il passare del tempo ha reso sempre più pregnante il significato di un impegno culturale, da non intendersi come preciso impegno di parte, ma nemmeno come momento al di sopra delle parti. Che anzi chiara deve essere fin dall'inizio la propensione sociale del nostro fare cultura, eliminando in partenza tentazioni puramente estetizzanti o utopiche, e rimanendo ed impegnandoci su quelle che sono le problematiche realmente emergenti. Così, se l'attività si articola in momenti dedicati a settori vari, alcuni più strettamente 'culturali' come le arti visive, il cinema, il teatro, la musica, vuole essere insieme anche momento di continuo incontro con le diverse componenti sociali della città e con le loro esigenze. In tal senso si inquadrano iniziative verso tutti i settori della nostra città con il chiaro intento di agevolare e di sviluppare un discorso di aggregazione sociale, che diventa poi il vero e concreto discorso culturale.
In questa prospettiva rientra anche la funzione didattica di tanta parte delle nostre iniziative, tese da un lato a rispondere ad esigenze già esistenti e dall'altro a stimolare e a creare un interesse, una partecipazione, un dibattito culturale. Perchè se il centro parte con un suo programma iniziale, sarà soprattutto il discorso partecipativo a portarlo avanti, e non solo in termini di adesione, ma anche, e soprattutto, di apporto, di suggerimento, di individuazione di nuove realtà e di come discuterne ed affrontarle.
L'attività del Centro inizia con una mostra di pittura che è essenzialmente una ricerca e insieme è una guida a questa stessa ricerca.
'Capire è cultura, la comunicazione è cultura e l'arte ha una funzione di travaso culturale e apertura sociale'.

Roberto Pennasi

Presidente del Centro Culturale
Rondòttanta

Segni, sistemi di segni e strutture di Bruno D'Amore

1. Il carattere comune ad ogni sistema di segni è costituito da una sorta di convenzionalismo percettivo che ci permette di distinguere tra i due universi semici: quello dei segni e quello dei segnali. Mentre è ovvio che ogni sistema di segnali risulti costituito da segni, non lo è altrettanto il fatto che possano sussistere segni che non arrivano a possedere la 'dignità' di segnali. Il segno è un ente astratto e la sua evidenziazione grafica non è altro che il tentativo di realizzare percettivamente un'idea già prefigurata sotto forma di fenomeno protointuitivo. Così, può essere segno e segnale l'incisione del bufalo nella grotta; ma può essere anche solo segno l'incisione labirintica rupestre. Questa ovvia distinzione permette di caratterizzare la struttura profonda del segno, tanto cara oggi agli studiosi di analisi, Lacan per esempio. Segno è ogni particella, anche non denotante, ma facente parte di un sistema espressivo. Accettando questa discutibile definizione, diventa ridicolo esemplificare; per esempio, ogni componente anche minuscola di un segno (una lettera d'alfabeto: e) è a sua volta un segno (per esempio le due componenti: c -); così, ogni loro ulteriore componente...
Finisce coll'essere segno ogni minuscola frazione dell'inchiostro tipografico occorso, il che ridicolizza la ricerca. Sulle componenti elementari del segno, pur se si è scritto tanto, non sembra il caso di indagare oltre ogni limite, anche perchè presenta molto più fascino ed interesse scientifico un'elaborazione successiva: quella dell'organizzazione, meglio: della struttura, dei segni (qualunque cosa essi siano). I sistemi di segni si organizzano in grandi categorie: fra le altre, prendiamo in esame quelle grafologiche (per esempio: scrittura e grafica), le quali possono essere raccolte in un'unica classe proprio perchè presentano analogie a prima vista sfuggenti, ma presenti e ponderabili (di cui, via via, emergeranno aspetti interessanti). In particolare, nella sottoclasse delle 'scritture', distinguiamo tra 'fonetiche' ed 'ideografiche': le prime sono semplici accordi per stabilire relazioni tra suoni (che si sono codificati nel tempo, emergendo come elementari o fondamentali di una lingua), le seconde sono pure accordi, ma fondati su un dato di fatto, l'osservazione di oggetti e il tentativo di riprodurre con un segno elementare il loro contorno, onde rappresentarne l'immagine, divenendo così questo segno la parola che sta per quell'oggetto. (Antropologicamente, sembra oramai certo che i segni ideografici abbiano decisamente influenzato quelli fonetici; questi ultimi, in sostanza, proverrebbero da ulteriori stilizzazioni concordate di segni ideografici precedenti). Anche la sottoclasse dei segni grafici presenta una distinzione dello stesso genere: c'è un sistema grafico analogo al fonetico, di accordi su immagini che pure si sono codificate nel tempo (e che sono quindi suscettibili di variazioni molto lente); e c'è un sistema grafico analogo all'ideografico, cioè di segni che si sono evoluti su indicazioni tratte dalla realtà degli oggetti (anche in questo caso, i secondi hanno finito con l'influenzare i primi, perchè più immediati). Si pensi, per esempio, nel primo caso agli accordi specifici sul segno-triangolo del codice stradale, pura convinzione tra gli utenti, e nel secondo caso al segno-bicchiere sul cartoncino d'invito ad un vernissage per indicare la presenza del rinfresco. Il primo segno è puro segnale, accordo; il secondo, pur essendo tale è anche segno tratto da accezioni reali, la forma del bicchiere. Se è vero, come è vero, che entrambi i sistemi di segni-scrittura convivono e si rafforzano l'un l'altro, nell'organizzazione linguistica, anche abitudinaria, si può supporre che anche i sistemi di segni-grafica lo facciano, senza per questo provocare necessariamente un ricorso a quello che è stato definito un tradimento del linguaggio grafico. In altri termini, propendiamo decisamente per un avvicinamento che giudichiamo essenziale tra i due atteggiamenti del designer, quelli definiti: design non incentivo e incentivo. Probabilmente ogni atteggiamento grafico è entrambe le cose insieme e quel 'controllo' (ci sia permessa questa sola citazione esplicita: T. Maldonado) di cui si parla come fatto dichiarato potrebbe invece essere insito nella forma di linguaggio scelta. Dunque: il design è comunque design di controllo.
2. Lo studio dell'organizzazione del linguaggio,di un tipo (più precisamente il primo, quello scritto o orale) che tanto ha occupato studiosi di diverse discipline negli ultimi decenni (in verità, ci aveva provato Leibniz con la sua Characteristica Universalis ma con risultati che potremmo chiamare solo incentivi), darà dunque informazioni sull'organizzazione dell'altro. È fatto singolare il seguente: nello studio

del linguaggio naturale, sul piano dell'organizzazione formale o lessicale, non solo sintattica ma pure semantica, ci si è accorti che idee ben precise erano fornite dall'organizzazione dei cosiddetti linguaggi formali, primo fra tutti la logica matematica. Tant'è vero che tra gli esempi famosi di Chomsky, grosso rilievo è dato alla fase sintattica della organizzazione del linguaggio naturale, sulla stessa falsariga di quel che accade appunto nei linguaggi formali. Con questo, non si vuol qui difendere la 'linea sintattica' emersa qualche decina d'anni fa, anche perchè è ben noto che i suoi fautori hanno dovuto abbandonarla: in parole povere, il linguaggio ottenuto dal puro punto di vista sintattico non è la lingua parlata o un linguaggio naturale, ma è qualcosa di poco simile, in un certo senso soggiacente ad essa; e non esprime affatto ciò che la lingua, in modo più semplice ed immediato, esprime in realtà. Ruolo decisivo gioca la semantica, la quale sfrutta, nelle lingue naturali, tutta una serie di conquiste culturali millenarie, abitudini, vezzi, espressioni non codificate, segnali, gesti, ritmi, accenni, rinvii, che nessun linguaggio formale è in grado (almeno per ora) di esprimere. Un linguaggio formale (e dunque, con i limiti detti, un linguaggio naturale nelle prime approssimazioni) si organizza su un sistema di segni che si scelgono come elementari e insignificanti (per esempio i segni alfabetici che stanno per suoni); si aggiungono ad essi segni di interpunzione che servono per regolare per esempio le pause, per separare tra loro molecole di discorso (se atomi sono i singoli costituenti). Si considerano poi tutti i possibili accostamenti di segni tra loro (due a due, tre a tre, ecc., ma anche i singoli segni). Tra tutti questi accostamenti, alcuni saranno accettabili, ma solo per convenzione, altri no. Per esempio, se si considera l'insieme di quattro lettere della lingua italiana: a,r,s,o e se ne elencano gli accostamenti nei quali intervengono tutt'e quattro le lettere una ed una sola volta, non si farà fatica a verificare che alcuni verranno esclusi (per esempio: asro, osra, sroa,...), mentre altri verranno accettati per convenzione (per esempio: arso, rosa, orsa,...). Proprio in questo convenzionalismo sta il ruolo determinante della semantica; infatti questi accostamenti sono privilegiati proprio per l'intervento della semantica. È come dire: alcuni di questi accostamenti si trovano elencati in un dizionario, cioè sono riportati in un testo che raccoglie tutti e soli gli accostamenti che chi parla questo linguaggio ha usato o tende ad usare; viceversa, lo accostamento 'sroa', per continuare nell'esempio, non vi è elencato, dunque non è accettabile. Si chiamano 'parole' questi accostamenti accettati. Passare dalle parole agli enunciati è analogo: si possono chiamare frasi tutti gli accostamenti finiti di parole (uno a uno, due a due, ecc.). Tra essi, si privilegiano certi accostamenti; in logica si preferisce evidenziare il ruolo delle proposizioni (i cosiddetti giudizi aristotelici, quelle frasi che esprimono qualcosa e delle quali si può stabilire che hanno un valore di verità, cioè o che sono vere o che sono false). Tra gli accostamenti di parole, nelle lingue naturali, si scelgono gli enunciati, frasi particolari, che poi si possono ulteriormente controllare (così come accadeva per le parole), sul piano pragmatico, cioè dell'uso linguistico abitudinario. Non esistendo un dizionario anche per gli enunciati, si deve ricorrere ad una serie di regole che costituiscono la sintassi. Dunque si esplicitano queste regole sintattiche e si richiede che tra le frasi si prediligano quelle che rispettano le regole, mentre si scartino le altre, sintatticamente scorrette (meglio: sintatticamente non fondate). Siamo giunti così ad unità essenziali e significative della lingua; è facile ora passare ai periodi, alle narrazioni, alle orazioni, ai romanzi... Quel che ci interessa evidenziare, è che partendo da unità lessicali elementari, uno studio formale ci può portare (anche con l'ausilio della semantica), alle più vaste ed elaborate strutture discorsive (siano esse orali o scritte). (Si potrebbe notare che molta della produzione in questo campo, da alcuni anni in particolare, sembra sfuggire alla nostra elaborata teoria; si tratta di quegli enunciati, o loro sistemi, specie narrazioni, che sono stati concepiti privi di sintassi. Ci riferiamo alle 'narrazioni' futuriste, per esempio; agli scritti del gruppo '63; a tanta narrativa americana, italiana. Ebbene, la risposta è che in quelle costruzioni linguistiche non è che mancasse una sintassi, bensì essa era diversa da quella canonica, da quella diciamo così ufficiale. Ogni autore ha il permesso di costruire una propria sintassi, servendosi come fac-simile di quella standardizzata, ma con regole autonome. Esattamente come ogni logico è in grado ed ha il permesso di inventare la sintassi che gli fa più comodo per l'elaborazione

di una propria teoria). Quanto detto sopra a proposito della scrittura fonetica è evidentemente ripetibile per ogni scrittura ideografica; e con gli stessi passaggi e accezioni. Sembra molto importante (e diversificante) a prima vista il fatto che le unità lessicali elementari del linguaggio ideografico siano già significative; ma non è affatto così. Possiamo stabilire di 'dimenticare' tutto ciò, di dimenticare che i segni-base abbiano un riferimento alla realtà e procedere come prima, esattamente come prima.

3. L'analogia che emerge tra scrittura e grafica è allora sconcertante. Se si ammette, ed è l'unica ammissione richiesta, per abitudine, per convinzione, per fede o, se si preferisce, per semplice assioma che si chiede di accettare prima di proseguire la lettura, che quello grafico è pur'esso un linguaggio (quali che siano le ovvie differenze emergenti), allora l'analogia delineata sopra ci permette di concludere che una sorta di costruzione 'formale' di questo linguaggio è pensabile. Se essa non risulta facilmente realizzabile od esemplificabile, ciò è dovuto essenzialmente ad un fatto casuale: la organizzazione formale delle lingue naturali è oggetto di studio di migliaia di ricercatori da alcuni secoli (accettando Leibniz) o per lo meno da una novantina d'anni. L'organizzazione formale del linguaggio grafico è invece un fatto tutt'oggi considerato provocatorio e futuribile, sul quale ben pochi scommettono. La difficoltà che appare come insormontabile sembra essere la seguente: nei linguaggi naturali o formali i segni elementari sono una quantità controllabile. Non si chiede che sia finita; più precisamente: in una lingua naturale, i segni alfabetici sono solo un certo numero (in italiano sono 21 lettere, più alcuni segni d'interpunzione; in tutto una trentina di segni); ma in un linguaggio ideografico, questi segni aumentano considerevolmente. Per esempio, nella lingua mandarino i segni-base sono parecchie centinaia, tanto che risulta impossibile conoscerli tutti a mente; anche nel geroglifico egizio i segni-base sono parecchi, tant'è vero che l'arte della scrittura era riservata a pochi (anche i colti non è detto che sapessero scrivere pensieri in grado di esprimere idee ardue) e questi pochi assurgevano al ruolo di mitici personaggi eccezionali. In una lingua formale, invece, i segni alfabetici possono essere addirittura infiniti. Basti pensare che le cosiddette 'variabili' in un linguaggio formale si possono scrivere come segue: x1, x2,..., xn,...; cioè una stessa lettera (nel nostro caso: x), si può utilizzare seguita in basso a destra da numeri; dato che i numeri sono una quantità infinita, queste lettere che fungono da variabili, sono a loro volta una quantità infinita.

Ora, dicevamo poco sopra, se il linguaggio grafico sembra sfuggire ad un'analisi analoga a quella sopra descritta per il linguaggio scrittografico, ciò sembra dovuto all'enorme varietà di segni-base dei quali è dotata, appunto, la grafica. Inoltre, i denigratori di questa tendenza, fino a pochi anni or sono affermavano che vi sono illustri esempi di 'artisti' (cioè di esseri umani che adottano il linguaggio grafico diciamo così delle immagini, invece del linguaggio scrittografico per esprimere ciò che intendono esprimere; si noti però che oggi una tal distinzione non ha più alcun valore) che sono sfuggiti ad ogni sorta di sintassi (vuoi grammatica, vuoi morfologia), e citavano ad esempio le opere informali. Una prima risposta era la seguente: così come nell'uso del linguaggio scrittografico naturale si può creare una sintassi propria (valgono gli esempi precedenti), senza uscire dalla lingua, così, analogamente, anche nell'uso del linguaggio grafico una simile posizione è possibile; in altri termini, gli informali avevano creato una propria sintassi (a volte personale, a volte facilmente riscontrabile per insiemi più vasti di operatori). Ma gli studi più recenti sull'informale, condotti proprio sul paragone sintattico, sembrano arrivare a qualcosa di ancor più pregnante: sono esistite diverse matrici informali (nella regione emiliana, per esempio, si tende a parlare di un naturalismo informale, ben a ragione) ognuna delle quali è riconoscibile proprio sul piano sintattico.

Che si sia disposti ad ammettere la prima risposta, o che si preferisca la risposta della storia, la seconda, si è portati a concludere che nè l'informale nè per facile estensione alcun'altra forma espressiva in quest'ambito grafico sfugge alla regola universale: ogni forma linguistica ha una propria sintassi, comunque essa venga creata. Non solo, ma è convinzione personale di chi qui scrive che la regolamentazione strutturale anche del linguaggio grafico avvenga in modo assolutamente analogo a quello descritto in 2., quali che siano i motivi che ancora ci impediscono di vedere chiaramente la

sistemazione strutturale di questa forma linguistica. Principalmente e realisticamente, il motivo di questa difficoltà sembra essere soprattutto uno: la giovane ricerca in quest'ambito e lo scarso interesse che gli studiosi dimostrano in questo campo. Ma anche ciò può essere motivato: di questa forma di linguaggio si occupano sopratutto studiosi di estrazione umanistica e solo sporadicamente studiosi di discipline scientifiche; questi ultimi, poi, quando se ne occupano, lo fanno in maniera anomala; per esempio, non è raro che il cibernetico o il fisico o l'analista del profondo, che nelle loro discipline sono formalisti, freddi, logici, spietatamente rigorosi, asettici, ininfluenzabili, cinici, scrivendo di arte o di linguaggi grafici si lascino andare a considerazioni poetiche, intimistiche, peggio ancora estetiche o moralisticheggianti. Essi non trasferiscono qui il rigore tipico della loro disciplina, ma anzi ne approfittano per liberarsene, quasi come se considerassero (e lo fanno) il linguaggio grafico esclusivamente come una sorta di liberazione. È chiaro che in questo senso una ricerca del tipo sopra delineato stenta ad essere prodotta ed apprezzata (anche se non mancano, beninteso, diversi risultati e parecchie indicazioni utili). Ci è permesso sperare pensando all'analogia con quanto è accaduto per le lingue naturali; anche lo studio ad esse relativo è stato per millenni preda indiscussa di studiosi umanisti che hanno rilevato l'alta poesia di certi brani, l'intimismo di altri, l'appariscenza di altri ancora,..., conquistando pletore di studiosi che compivano 'ricerche' spesso fondate sul nulla e dunque approdanti a nulla. Le cose sono cambiate dapprima grazie a inutili ma eclatanti studi di strani personaggi che volevano fondare poesia, estetica, mistica dei brani letterari su canoni tutt'altro che umanistici ed estetici. Essi si sono messi a contare le parole, le assonanze, le ripetizioni, addirittura le singole lettere ricorrenti; hanno stabilito che l'estetica aveva una funzione equilibratrice, l'hanno paragonata all'energia, dapprima, all'entropia poi, tutti giochi di rinvio analogico assolutamente nulla probanti, ma che sono serviti ad attirare le attenzioni e le ire dei conservatori (il primo motto di ogni rivoluzione sembra continuare ad essere: Èpater le bourgeois!). Finita l'ondata di questi studi, hanno cominciato ad occuparsi della struttura delle lingue naturali i logici, i matematici; essi, più vicini alle loro lingue formali, hanno colto in breve tempo l'incredibile analogia che abbiamo detto sopra; e ciò ha portato al convincimento che linguisti e logici possano e debbano lavorare insieme; e non c'è oramai più testo sui linguaggi naturali che non inizi e non si serva di strumenti tratti dalla matematica (logica, topologia, statistica, analisi, ecc.). Con buona probabilità, la fase attuale, nel campo delle ricerche sul linguaggio grafico, è da considerarsi l'inizio di questa escalation, o poco più.

4. Il poeta, lo scrittore di romanzi, il letterato insomma, tende a sfruttare, quando può, le strutture logiche della narrazione e dello strumento che usa, la lingua. Si pensi alla metrica, quale che ne sia il tipo; si pensi a quello che viene chiamato 'il dosaggio'; si pensi al romanzo giallo di buona fattura. Tuttavia, difficilmente emerge questo uso; meglio: difficilmente si riesce ad evidenziare il fatto che lo scrittore conosce profondamente la struttura logica del mezzo di cui si serve (anzi, a volte la sua costruzione tenta di mostrare il contrario). Viceversa, forse perchè siamo nel periodo di transito, accade spesso che chi si serve del linguaggio grafico, tenda a mettere particolarmente in evidenza uno o più aspetti sintattici della propria costruzione. Vi sono dunque operatori nel campo grafico o plastico delle arti visive (disegno, pittura, design, scultura, qui, sono tutt'uno) che non disdegnano d'ammettere una loro predilezione di tipo sintattico, piuttosto che non esclusivamente semantico. Per tali artisti, i precedenti punti 1.-3. sembrano essere utile cappello introduttivo comune. Tra i più significativi ed autorevoli, abbiamo fatto costante riferimento anche negli esempi precedenti, che mancavano di referente esplicito, ora svelabile, a Franco Grignani. Non è abitudine di chi scrive, forse per incapacità, evidenziare valori estetici, o quanto altro si è soliti fare in occasioni simili alla presente. Tanto più che alcuni tra i maggiori esponenti della critica d'arte hanno saputo cogliere questi aspetti, evidenziarli perfettamente e descrivere la storia dell'evoluzione artistica-critica delle opere di questo grosso personaggio. Nella bibliografia finale sono elencati alcuni testi che il lettore potrà consultare.
A noi interessa collocare l'opera di Grignani nello ambito delineato; a chi sa leggere il vero significato delle cose, non sfuggirà che, nell'accezione nella quale ci poniamo, Grignani risulterà interessato alla progettazione visiva come puro esame sintattico di

essa (dunque: non è da classificarsi, come frettolosamente è stato fatto, tra gli optical; nè è paragonabile ai vari Vasarely ed epigoni, proprio perchè la costruzione 'linguistica' dell'opera di Grignani è diversa: essa non tende, come evidenzieremo, allo stordimento, allo spaesamento della realtà, ma proprio all'analisi della potenzialità grafica, per esempio alla possibilità che ha l'occhio umano, aiutato dalle capacità cerebrali, di cogliere immagini sfuggenti, appena percepite o percettibili; Grignani risulta più interessato al fatto che una stessa immagine possa avere letture percettive diverse (le 'diagonali nascoste', per esempio) o che tenda ad essere immaginata come rappresentazione di oggetto tridimensionale. Dunque, linguaggio di descrizione grafica (della sua possibilità descrittiva) senz'altra sistemazione strutturale che quella sintattica; e non linguaggio di riferimento esterno a fatti reali o (ma è la stessa cosa) di distorsione della realtà. Il calcolo rigoroso, in Grignani, è reale ausilio della esecuzione e non tradimento finalizzato allo stordimento ed alla sospensione mentale (come, appunto, in Vasarely ed epigoni). In questo senso, per concludere, una strategia ottimale per seguire quanto resta del presente testo è quella di intendere sia la prima parte (eventualmente rileggendola) sia la successiva come riferite all'opera di Grignani che verrà considerata come esemplificazione ricorrente anche se implicita.

5. Un problema analogo a quello della priorità della nascita tra uovo e gallina si ripropone spesso negli studi analitici; se la scrittura è comunicazione, ovviamente è nata prima la comunicazione, la quale o è nata casualmente, da un accidentale fenomeno ripetuto con iterazioni via via più complesse, o è nata da un bisogno. In entrambi i casi, ha priorità la forma o la necessità? Senza voler scendere a questi livelli antropoligici, che poi non sapremmo risolvere, chiediamoci: è precedente la forma del discorso oppure il messaggio? Quel che si dice, per dire qualcosa, o quel che si vuol dire, dicendo qualcosa? In tutte le percezioni, olfattiva, visiva, uditiva, tattile, ecc., si nasconde tutta una vasta gamma di subpercezioni; si tratta di immagini (limitiamoci alla considerazione visiva, ma riteniamo che la teorizzazione si possa, e facilmente, estendere agli altri sensi) che sono suggerite per analogia dalla mente. Ciò può accadere per motivi culturali, per ragioni interne, per storia personale, per analogia con altre forme note, per intervento dell'immaginazione,... Nello studio del linguaggio grafico, la consapevolezza di questo fatto ha una sua rilevante importanza. Una analogia con quanto accade in altri linguaggi forse chiarirà l'importanza del fenomeno. Capita spesso, nel linguaggio fotografico o ancor più nel linguaggio cinematografico, che un'immagine apparentemente casuale sia invece evocativa; per esempio in 'Messaggero d'amore', un noto film di Losey, moltissime immagini sono ripetizioni di opere di Maestri della pittura francese del secolo scorso; intere descrizioni d'ambiente sono strettamente legate a quelle di romanzi di T. Mann; intere situazioni dunque sono effettivamente fruibili se sul piano della memoria hanno saputo indicare qualcosa di già visto, di già letto. Il meccanismo qui avviato funziona e diventa manifesto non solo se lo spettatore scopre questa chiave e la interpreta criticamente; funziona anche, e forse meglio, se lo spettatore non riesce a collocare perfettamente i rinvii colti, le citazioni, ma risulta angosciato da essi, affannato a scavare nella memoria alla ricerca di cosa ha già visto o letto di simile, addirittura a ipotizzare d'aver già visto il film.
Lo stesso accade in parecchia della moderna narrativa; i primi romanzi di G. Celati, per esempio, erano fruibili e leggibili per intero ad una condizione: che le situazioni venissero lette tenendo a mente le immagini dei films muti di gags (Stan Laurel, per esempio, i Marx Brothers, ma ancor più Ridolini e Keaton). Escludendo questa facile memorizzazione, si perde la costruzione del racconto, peggio ancora: si rischia di non saperlo leggere. Anche se leggermente diversa, la questione nel linguaggio grafico che si diceva, cioè tener presente la subpercezione nella costruzione di un'opera visiva, può essere decisiva. Lo è se la costruzione grafica non ha referente in un dominio esterno ad essa (cioè se non vuol 'dire qualcosa' sul mondo dei fatti o delle emozioni), ma vuol essere un enunciato interno al linguaggio grafico. Le immagini pensate divengono allora componenti essenziali. Un altro esempio, assolutamente realistico; chi viaggia in automobile a grande velocità impara ben presto a reagire non allo stimolo della vista, ma a quello della 'subvista', cioè non allo stimolo della percezione sensoriale, bensì a quello della subpercezione sensoriale. In parole povere, se a trecento chilometri

orari si frenasse alla 'vista' di un ostacolo improvviso, quasi nulle sarebbero le probabilità di evitarlo; basta invece subpercepire l'ostacolo, quasi intuirlo, e ciò sarà lo stimolo atteso per l'azione del frenare. Questa intuizione, però, non è organicamente insita nell'essere umano; sembra essere dovuta all'abitudine, alla deformazione professionale, all'esercizio. Quale tipo di studioso ha il dovere di occuparsi di questa questione? Il medico e lo psicologo per il versante dell'analisi fisiologica in senso stretto; il naturalista per l'analisi del fenomeno in rapporto alla natura esterna; ma spetta al grafico o allo studioso di grafica analizzare la portata e l'entità del fatto. Questo compito sembra produrre una sorta di logiche conseguenze: analizzato l'intuito subpercettivo, prima di dedicarsi alla costruzione della struttura del linguaggio grafico, è giocoforza analizzare le distorsioni visive che modificazioni sul campo percettivo comportano; sembra ovvio dedicarsi ai retini, alle textures; sembra pure conseguenza immediata studiare il segno e le sue ripetizioni, le sue iterazioni (che possono trasformarsi o no in segnali, cosa che però nello studioso puro non avviene di necessità); d'altra parte, l'analisi delle distorsioni nel piano e nelle immagini bidimensionali, porta a concretare l'idea di analisi volumetrica, a studiare le diverse trasformazioni geometriche, dalle più elementari (per esempio la prospettiva canonica) alle più eterodosse (per esempio l'anamorfosi). L'aver compiuto questo cammino, sembra dunque essere il più rigoroso segno di evoluzione analitica nel settore dei linguaggi grafici, sempre però, e lo ripetiamo, all'insegna dell'analisi sintattica.

6. Lo studio descritto in 5. sembra appagare le esigenze dei ricercatori nel campo grafico almeno per ciò che riguarda la natura delle organizzazioni di segni; ma non appaga certo chi chiede alle strutture spiegazioni archetipiche, sul come e sul perchè di certe organizzazioni privilegiate. Anzi, il ricercatore tende a sfuggire dalle regole strutturali, provocando l'urto con i sistemi canonici proprio nella speranza di trovare un controesempio che gli permetta di scoprire la regola (è questo il senso da dare alla infelice frase 'l'eccezione che conferma la regola'?). Tuttavia, la ricerca è complessa: sembra non esservi contraddizione, mai. (Ciò ha spinto diversi studiosi a spiegare in termini di logica dialettica la logica (indubbiamente peraltro presente) del linguaggio grafico; l'idea base è che la leicità della contraddizione debba rientrare tra i fenomeni di questo linguaggio. Può anche essere; e, pur se fortemente scettici su questa questione, non ci pare il caso d'entrare in campo su questo punto). Dunque: più l'artista, servendosi del linguaggio grafico che gli è proprio, cerca di scombinare i propri enunciati, rovesciando i punti di vista sintattici; più cerca di stupirsi e di stupire; più cerca di stravolgere i risultati; e più scopre sistemi accettabili, che assolutamente non sfuggono alla catalogazione oramai molto ampia di 'oggetto d'arte' o di 'produzione artistica'. Il ricercatore modella allora la propria ricerca in un senso più ampio e rigoroso: sfruttare il risultato per creare la teoria. Più precisamente: stabilito di voler compiere una ricerca in un settore visivo-percettivo, per esempio sulle immagini cui ricorre in certe forme di design, egli stabilisce un criterio vago ma proprio per questo generale; poi, in quest'ambito, crea una serie di oggetti, esemplificando la propria posizione; infine, sugli esempi raggiunti, teorizza, costringendosi a far sì che ciascuna produzione rientri in quell'ambito generale che si era posto. L'esemplificazione dell'idea gli darà la connotazione precisa della propria operazione, cioè addirittura la struttura logica della propria ricerca.
Si noti che questo modo di procedere non è lontano da quello adottato in diverse scienze, soprattutto nelle scienze sperimentali, nelle quali si induce, piuttosto che dedurre. Data un'idea vaga e dunque generale del risultato atteso, saranno i risultati ottenuti con esperimenti in quella direzione che non solo fisseranno le leggi che regolano il fenomeno in studio, ma che addirittura limiteranno logicamente l'ambito della ricerca.

7. In sezioni precedenti, abbiamo volutamente puntato l'accento su almeno due metodologie della ricerca nel campo del linguaggio grafico. La prima abbiamo mostrato che assomiglia parecchio alle tecniche in uso nelle scienze formali; la seconda, invece, alle cosiddette scienze reali o scienze naturali. Forse proprio in queste analogie metodologiche sta il connubbio più volte tentato tra scienza e arte. Il metodo d'indagine permette di distinguere due grossi filoni delle scienze attuali: un metodo induttivo sembra caratterizzare quelle discipline che si rivolgono all'esperimento per trovare conferma o smentita delle

proprie aspettative; un metodo deduttivo è invece l'unico ammesso dalle scienze formali per dedurre da proposizioni assunte come assiomi le 'verità' (beninteso: verità logiche e null'altro) delle teorie. Anche se si profila oggi una tendenza a considerare molto più vicini i due metodi di quanto non potrebbe apparire a prima vista (essendo però questa tendenza così complessa e sofisticata da non apparire accessibile qui una spiegazione del senso da dare a queste affermazioni), bisogna ammettere che c'è più differenza tra lo studio della fisica e della matematica che non tra linguistica e matematica (se si considera come significativa in modo essenziale la differenza metodologica d'indagine detta). Tornando alla questione lasciata in sospeso di arte-scienza, diversi autori hanno scritto negli ultimi anni nel tentativo di collocare una dettagliata analisi esplicativa del fenomeno che sta avvenendo: diversi artisti si servono, ed in modi diversi, delle scienze (naturali e formali) per la realizzazione delle proprie opere. Non solo per l'esecuzione pratica (cioè calcoli per sapere come e dove tracciare una linea o cose simili), ma, più profondamente, per strutturare logicamente il linguaggio usato nell'opera, per 'giustificare' linguisticamente il proprio lavoro; in altri termini: per dare un'idea rigorosa del proprio discorso. Il fenomeno ha avuto connotazioni diverse, specie ultimamente col filone concettuale-scientifico americano o col riferimento che alcuni minimalisti hanno voluto porre criticamente per le loro operazioni. Ma la questione è vecchia e centrale; attraverso lo studio 'analitico' si è giunti a caratterizzare componenti lessicali del linguaggio dell'arte, di tipo squisitamente sintattico. (Anche in questa 'rivoluzione', che però rivoluzione non è perchè dura da sempre ed abbiamo avuto esempi eccezionali anche tra i grandi Maestri del passato, per esempio del Rinascimento italiano, non sono mancati i fenomeni di épatement du bourgeois; basti ricordare che B. Venet ha fatto tenere conferenze di Matematica Superiore in gallerie d'arte, che ha esposto pagine di matematica tratte per esempio da un testo di N. Bourbaki (un matematico... inesistente, che presta il nome ad un insieme di matematici per lo più di scuola francese); tutta questa messinscena ha funzionato come si voleva funzionasse dirigere l'attenzione sul fenomeno sintattico, fino a distogliere completamente l'attenzione che usualmente il visitatore riservava all'aspetto semantico. Ci avevano provato altri, ma in modo troppo sottile e non chiaro). Scrivere, come ci capita di leggere, che il fenomeno arte-scienza è caratteristico di questi ultimi dieci anni, è, dunque per i motivi suddetti, errato. Lo è ancora, nonostante si tenda a giustificare ciò in questo modo: sì, è vero che almeno dal Rinascimento in poi ci sono stati interessi scientifici nelle ricerche grafiche, ma solo il concettuale ha portato ciò alle estreme conseguenze, alla conseguenza, cioè, di trasferire il fatto scientifico in galleria, in museo, come prodotto artistico. Anche questo è falso. Infatti vi sono artisti che senza l'evidenza appariscente degli esempi succitati, hanno saputo creare una mirabile precisione nella loro analisi, hanno saputo sfruttare canoni rigorosi nella loro costruzione; e tutto ciò all'insegna di un connubbio arte-scienza ben visibile, anche se non esplicito ed evidenziato. In altre parole: certe realizzazioni grafiche sono state prodotte attraverso minuziosi calcoli e ricerche faticose nel campo scientifico prima, grafico poi. Si pensi alle controversie in casa olandese degli anni '20: ciò ha spinto a tutta una serie di studi grafici (o plastici) che si sono serviti necessariamente di risultati di ricerche compiute non direttamente sul piano grafico, ma precedentemente sul terreno della geometria analitica (per esempio). Tant'è vero che ciò aveva già condotto rigorosamente certi critici d'arte (cioè certi studiosi dei fenomeni storici connessi col linguaggio dell'arte) a parlare di fenomenologia sintattica. (Nell'esempio che più ci sta a cuore in questo scritto, Grignani si è sempre comportato in questo modo. La stragrande maggioranza delle sue opere sono studi grafici, cioè: nel linguaggio grafico, che tengono conto di analisi condotte su un fenomeno di percezione visiva; la metodologia, allora, è proprio quella dei due atteggiamenti scientifici sopra descritti. Dapprima: ipotesi sull'andamento di fenomeni; poi: registrazione delle metodologie grafiche atte ad evidenziare i fenomeni supposti; poi: calcolo assai rigoroso e puntiglioso dei vari componenti dell'opera; poi: costruzione dell'opera (cioè realizzasione della struttura segnica, nel linguaggio che gli interessa, quello grafico); infine: verifica della effettiva presenza del fenomeno atteso. Che la ricerca di Grignani sia soprattutto legata alla esecuzione grafica di un progetto predeterminato da

attesa intuitiva e calcolo (quale che sia il campo nel quale il calcolo avviene) è provato dal fatto che egli distrugge molte delle proprie opere, limitandosi a registrarle fotograficamente; il suo archivio è costituito da immagini facilmente riproducibili di disegni effettivamente eseguiti solo per poterne effettuare una ripresa a mo' di documento).
8. Diverse componenti, quindi, giustificano l'attenzione critica che specialisti dei linguaggi formali e naturali stanno rivolgendo al linguaggio diciamo così espressivo e sopra tutti a quello grafico. Le analogie evidenziate portano a pensare che vi siano legami profondi poco appariscenti ma puntuali e pregnanti, ai quali è bene fare riferimento. È ovvio che anche la scoperta che un tale legame non esista, sarebbe un risultato interessante ed importante. Anzi, sul piano dell'indagine critica, esso sarebbe ancor più significativo perchè ribalterebbe la questione e darebbe da lavorare a generazioni di studiosi, nuovamente, sul problema: che cos'è l'espressione e quali caratteri ha il suo linguaggio? Ma esperienze ed esempi assai convincenti sembrano indicare che le cose non stanno così. Fenomeni singolari di scrittura o di grafica simultanea in diverse parti del mondo (per esempio la comparsa di graffiti raffiguranti labirinti o spirali in diverse parti del mondo, in terre tra loro inaccessibili, più o meno nella stessa epoca), mostrano che il 'taglio delle lingue madri', cui accenna l'antropologo B. Whorf, va ampliato. Oggi che tanto si parla di contatti con altri mondi, con altre-logiche, si può raccogliere sotto un'unica derivazione (forse biologica?) il bisogno d'espressione e, forse, il fatto che vi sia un'unità espressiva elementare preminente alla quale siamo condizionati a riferirci. Se così è, o se così si può pensare che sia, il linguaggio non è che un'unica e colossale manifestazione che raccoglie varie sfumature; unificate all'origine, diversificatesi poi per motivi diversi, potremmo pensare che le stiamo oggi strutturando sotto un'unica visione logica. I linguaggi formali e quelli naturali li abbiamo già raccolti, quelli espressivi ancora sfuggono. Anche da questo punto di vista, la opera di Grignani potrebbe essere additata ad esempio complesso di scrittura multipla, con interpretazioni unilaterali, ma col concorso dei rispettivi campi di indagine linguistica. Si può parlare di univocità dell'interpretazione anche in un testo che sfrutta linguaggi diversi; è il caso di una sorta di monosemia stretta, relativa ad oggetti linguistici la cui formulazione è stata effettuata raccogliendo istanze, suggerimenti e tecniche interdisciplinari. La lettura, dunque, risulta univoca; e la complessità apparente sfuma, se si ammette di poter sfruttare ogni forma linguistica, tra quelle cui si è più volte accennato.

Bruno D'Amore

Febbraio 1979

Bibliografia

Nel redigere il testo precedente, ci siamo serviti:
a) per informazioni sul lavoro di Franco Grignani:
U. Apollonio - G. Celant - L. Vinca Masini: 'Franco Grignani', Ed. Centro Proposte / Firenze, 1975
F. Grignani: 'Vision 65', testo di una comunicazione al I Congresso mondiale sulla Cominicazione fra gli uomoni, Università di Carbondale (USA), 1965
G. Dorfles: 'Franco Grignani', presentazione in catalogo per una personale alla Galleria Il Cenobio / Milano, 1966
G.C. Argan: 'Franco Grignani', presentazione in catalogo per una personale alla Galleria Il Punto / Torino, 1967
C. Musatti: 'Franco Grignani', presentazione in catalogo per una personale alla Galleria S. Fedele / Milano, 1969
F. Grignani: 'Biglietto di andata', su Design, n. 3, 1974, pagg. 42 - 51
Redazionale di Arte e Società: 'Intervista con Franco Grignani', n. 1, 1975, pagg. 38-48,
G. Montana: 'Arte come sperimentazione e metodo, Ed. Marcon IV / Roma, 1974
G. C. Argan: Prefazione a 'Una metodologia della visione', a cura del Comune di Milano, in occasione di una personale alla Rotonda di via Besana / Milano, 1975
G. Montana: 'Una metodologia della visione', v.s.
b) sulle questioni linguistiche e metologiche generali:
N. Chomsky: 'Le strutture della sintassi', Laterza / Bari, 1970 (ed. originale 1957)
N. Chomsky: 'L'analisi formale del linguaggio', Boringhieri / Torino, voll. 1, 2, 3 a partire dal 1960 (ed. originali dal 1955)
L. Hjelmslev: 'I fondamenti della teoria del linguaggio', Einaudi / Torino 1968 (ed. originali 1961)
R. Jakobson: 'Saggi di linguistica generale', Feltrinelli / Milano, 1966 (ed. originale 1963)
AA. VV.: 'L'analisi del racconto', Bompiani / Milano, 1969
U. Eco: 'Le forme del contenuto', Bompiani / Milano, 1971
U. Eco: 'Trattato di semiotica generale' Bompiani / Milano, 1975
B. D'Amore: 'Il codice del racconto', Cappelli / Bologna, in c.d.s.
c) sulle questioni antropologiche:
A. Seppilli: 'Poesia e magia', Einaudi / Torino, 1962
AA.VV.: 'La ricerca antropologica', Einaudi / Torino, 1966
B. L. Whorf 'Linguaggio pensiero e realtà' Boringhieri / Torino, 1970 (ed. originale 1956)
d) sulle questioni in campo critico specifico:
F. Menna - B. D'Amore: 'De Mathematica', ed. L'Obelisco / Roma, 1974 (libro-catalogo con presentazione della mostra omonima)
F. Torriani: 'Approcci di critica analitica', Efin / Torino, 1974
F. Menna: 'La linea analitica dell'arte moderna', Einaudi / Torino, 1975
B. D'Amore: Recensioni al libro suddetto apparse in: a) 'Il Ponte', ed. La Nuova Italia / Firenze, nn. 7-8, luglio-agosto 1976, pagg. 939-940; b) 'Rendiconti', ed. Palmaverde / Bologna, nn. 29-30, gennaio 1977, pagg. 307-308
B. D'Amore: 'Usi e abusi delle matematiche nelle arti visive', D'Ars / Milano, nn. 86, 87, 88 e 89, 1978/79

Biografia

Franco Grignani è nato nel 1908 a Pieve Porto Morone (Pavia). Le sue prime esperienze artistiche appartengono al secondo futurismo, ma la sua attività più significante consiste nell'assunzione del metodo di ricerca come matrice di ogni sua esperienza estetica, con il preciso scopo di accrescere sia il potenziale creativo che il mezzo evolutivo, attraverso la formulazione di principi, metodi, e concetti. Dopo gli studi di architettura preferì, favorito dalla nuova professione di graphic designer, addentrarsi nel sondaggio di fenomeni di mediazione segniche che fanno sfondo alla via dell'uomo; indagò sulle alterazioni della realtà modificata dall'evento del condizionamento tecnologico e sulle componenti di ordini strutturali di grado superiore dove sono fusi progettualità, metodologia costruttiva e pensiero conduttore. Grignani analizza l'uomo nei limiti fisici e nei suoi spazi emozionali, accumulando una ingente e stimolante documentazione la quale, attraverso la diffusione su riviste specializzate, libri, mostre e materiale didattico proposto nei corsi di Università straniere, influenza le correnti della ricerca visuale proponendo una nuova morfologia formale che risponde alle esigenze e alle regole della comunicazione segnica in ambiente critico. Rifiutando i mezzi e gli indirizzi della pittura e della grafica tradizionale, la sua opera si svolge sistematica e coerente, analitica e significante, verificabile sulle teorie scientifiche della 'gestaltpsychologie'. Per queste sue ricerche sul 'visual', Franco Grignani è stato invitato a partecipare ai lavori di 'Vision 65', il primo congresso sulla comunicazione fra gli uomini, tenutosi in America all'Università di Carbondale. È stato membro della giuria internazionale di Typomundus XX/2 per la selezione della grafica di comunicazione del nostro secolo. Membro della giuria della Biennale de l'Affiche di Varsavia 1970. Membro, da decenni, dell'Alliance Graphique Internationale, AGI, e membro onorario della Society of Typographic Arts, STA, di Chicago. Per il suo continuo contributo alla ricerca estetica ha ricevuto il simbolo d'oro dal Centro di Cultura Giancarlo Puecher di Milano. Ha progettato la sezione grafica alla Triennale di Milano nel 1957. Ha partecipato alla XXXVI Biennale di Venezia, sezione Grafica Sperimentale. I suoi esperimenti e le sue opere sono ora nelle raccolte di musei americani ed europei. Vive e lavora a Milano.

Per un'analisi della letteratura critica su Franco Grignani di Giuseppe Berti

Soltanto a partire dagli anni '60 la critica d'arte cominciò a guardare con attenzione meno distratta alle ricerche che Franco Grignani andava conducendo oramai da quasi vent'anni. Ritardo dunque notevole rispetto all'articolatissimo discorso visivo che Grignani aveva sostenuto in tutto quel periodo, ritardo notevole pure rispetto alle date, invero precoci, che rivendicano a questo artista una sorta di primogenitura culturale nei confronti di tutti gli altri artisti, non solo italiani, dell'area cinetica e visuale. È che gli esiti di questa particolare cultura visiva vennero considerati per lungo tempo privi di stimoli estetici, inclinati verso una monotona iterazione segnica, incapaci di liberarsi dalla ossesiva monosemicità del segno; buoni al più per il graphic design dove veniva appunto collocata la figura scomoda (come considerarlo, insomma, questo Grignani, artista, designer, scienziato, tecnico del segno?) di Franco Grignani. Giudicati dunque dei 'sottoprodotti artistici', non in grado di creare tensioni emozionali, la critica restringeva gli esiti di queste ricerche a espressione di una razionalità tecnicistica incapace in ogni modo di comunicazione estetica. In quest'area considerata quasi una sorta di estrema Tule artisticamente infeconda la rigorosa ricerca progettuale di Grignani (che ha radici nella avanguardia artistica della prima metà del secolo) non poteva pertanto che essere liquidata quale mera manipolazione, certo abilissima, di fenomeni ottici già peraltro noti all'arte figurativa: d'altra parte la sua calcolatissima dialettica visiva mal s'adattava alle invecchiate strutture e agli strumenti tradizionali di cui faceva uso la critica italiana ancora nel decennio 1950-60. Era quello il momento culminante dell'Informale che incise profonde stigmate su tutto il lavoro artistico-critico di quel periodo; e nell'Informale appunto la critica d'arte trovava spazio per la propria 'libera verbalità, per i collegamenti culturali e filosofici più vari senza più bisogno di alcun ancoraggio alle qualità tecnico-visive dell'opera'. (Massironi). Consapevolmente o no la critica tendeva dunque a privilegiare quelle espressioni artistiche (come l'Informale, appunto) che, a causa della loro capacità di produrre sempre diverse associazioni, si prestavano a qualsiasi tipo di speculazione e di meditazione sull'arte. Avvicinarsi pertanto ad un artista o a quegli artisti che avevano sempre rifiutato i mezzi e gli indirizzi della pittura tradizionale diventava un problema di non facile soluzione, in quanto l'approccio con i soliti strumenti appariva incerto e deviante, irrimediabilmente scaduto; per la critica italiana degli anni cinquanta, ancora intrisa di 'ermetismo vociano e idealismo crociano' (Dorfles), un simile approccio significava scoprire la propria arretratezza metodologica, significava verificare l'usura cui i nuovi linguaggi figurativi avevano sottoposto le strutture storicistiche e contenutistiche (quando non addirittura romantiche) dietro cui sino ad allora questa critica si era riparata. Per sintonizzarsi sulla lunghezza d'onda dei nuovi codici espressivi erano necessarie invece nuove categorie ermeneutiche - fecondate dalla Gestaltpsychologie, dalla antropologia, fenomenologia, psicanalisi, ecc., era necessario dunque impadronirsi degli strumenti delle nuove scienze umane che ancora la critica italiana ignorava o non riteneva di dover applicare alle vicende dell'arte. Tuttavia con la fine degli anni cinquanta la decadenza irreversibile del fenomeno informale, segnando la piena legittimazione (anche sul piano commerciale) delle ricerche visuali, costrinse la critica a rifondare il proprio linguaggio e le proprie formulazioni e ad interessarsi, con strumenti presi finalmente a prestito da altre discipline, delle nuove correnti artistiche. Le ricerche visuali erano tra queste: e poichè esse privilegiavano il problema della percezione in tutti i suoi versanti, in cui confluivano gli apporti della sperimentazione scientifica e della moderna tecnologia, la critica consumò alla fine l'oltraggio di sottomettere l'arte agli schemi scientifici. Sembrò finalmente chiaro che per una interpretazione non superficiale dell'area di ricerche visuali non si potesse prescindere dalla conoscenza della psicologia della forma, si cominciò a scoprire il fascino e le valenze estetiche delle illusioni ottiche, del movimento virtuale, delle alterazioni visive, del vedere diverso, fuori dalle regole anatomiche, del nostro organo di percezione. Tuttavia per Grignani il diritto di essere interpretato con quel rigore scientifico e quell'esattezza che egli ha sempre chiesto a sè stesso e al suo operare era ancora lontano dall'essere acquisito. Intanto la esattezza storica avrebbe voluto, mentre si cercavano le ascendenze e si stabilivano i referenti culturali dei movimenti visuali degli anni '60 - attraverso i nomi di Albers, Bill, Vasarely, Munari ecc. - che tra questi padri fondatori potesse trovar posto anche Franco

Grignani: non fosse altro in virtù dei 15 mila elaborati, oggetto della sua ingentissima sperimentazione dal 194O ad oggi. Trovatagli poi una cittadinanza optical la critica sembrò ignorare il carattere rigorosamente sperimentale del suo lavoro confondendolo tout court con quello di altri pericolosamente inclinati su un versante di puro estetismo. Inserendo infatti Grignani entro i termini molto generici dell'optical art, la critica dimostrava di aver acquisito in misura affatto superficiale la soluzione dei problemi percettivi posti dall'artista milanese; dimostrava di giudicare ancora il suo lavoro con il metro dell'arte ufficiale. L'incapacità di comprendere la sua metodologia della visione, intesa come recupero delle 'facoltà dialettiche della percezione e dell'unità organica, concettuale dell'esperienza visiva' attraverso 'l'esercitazione continua delle facoltà percettive e concettuali della psiche', (Montana) spiega così la lentezza della critica a far uscire Grignani dalla corrente ottico-percettiva dove forzatamente lo si era incluso, catalogandolo, in modo acritico e frettoloso, come il Vasarely italiano. La difficoltà a penetrare appieno i contenuti e i significati della sua ricerca spinse infatti molti a svilire Grignani al rango di discepolo, anzi di tardo epigono (come se poi Grignani fosse venuto dopo) di Vasarely, non riconoscendo all'artista italiano l'unicità della sua ricerca che già in tempi alquanto anticipati aveva esplorato zone sconosciute alla maggior parte degli operatori visuali. Bisognerà aspettare i metodi e l'operare diverso di una critica più militante perchè a Grignani fosse riconosciuto l'impegno di una ricerca e di una indagine rivolta alla complessità dei fenomeni visivi che ci circondano; perchè, infine, fosse sottolineato il carattere sperimentale del suo lavoro, sempre articolato su spartiti di calcolata disciplina progettuale, e con infinite ripercussioni sul piano dell'educazione al vedere e della qualificazione estetica. La prima operazione compiuta da questa critica più aggiornata sui rapporti tra arte e scienza e più incline ad un discorso strutturale sulle arti visive, fu di far passare Grignani attraverso il filtro della Gestaltpsychologie, della psicologia della forma cioè (nelle teorie della Gestaltpsychologie egli ha trovato la verifica più autentica della sua intuizione, scrive L. Vinca Masini): l'operazione ebbe il significato di sottrarre definitivamente Grignani ad ogni interpretazione empirica, quando non addirittura tardo-idealista che aveva sempre rifiutato gli apparati scientifici come inidonei a saggiare e analizzare il fenomeno artistico. Non è un caso che uno dei saggi più limpidi sull'artista sia venuto da Cesare Musatti, psicanalista di chiarissima fama e appassionato studioso gestaltico. Musatti osserva che la manipolazione dello spazio operata da Grignani avviene utilizzando quei fattori di organizzazione strutturale che sono stati studiati dagli psicologi della Gestalt. Scrive dunque Musatti: '...Questo indirizzo psicologico...ha messo in rilievo come gli elementi di un campo visivo non siano mai inerti e passivi, ma siano invece essi stessi dotati di forze e di tensioni: di volta in volta attrattive e repulsive, coesive e disgreganti, di eguagliamento e di contrasto, equilibranti e squilibranti, rivolte a completare la regolarità e la simmetria, oppure ad accentuare le irregolarità e le anomalie. Le immagini visive che abbiamo in un momento dato della realtà sono il frutto combinato di queste forze molteplici. Normalmente non ci accorgiamo di esse, in quanto per lo più, nella loro molteplicità e varietà, esse raggiungono un loro equilibrio, cosicchè la realtà ci appare in un'immagine ad assetto stabile. Soltanto quando aliquote notevoli di queste forze e tensioni agiscono in senso contrastante è possibile metterle in evidenza . Ed è appunto ciò che gli psicologi della scuola della Gestalt hanno fatto nelle loro ricerche sperimentali. Grignani non ha bisogno ovviamente di riferirsi ad una considerazione sistematica di questi fattori dinamici che pervadono in ogni istante la nostra immagine visiva della realtà. Egli maneggia questi elementi dinamici, li introduce con un dosaggio opportuno nelle sue composizioni, li accentua, li esaspera, li contrappone ottenendo tutti gli effetti voluti. Sopra tutto li contrappone .... Egli padroneggia così sicuramente queste forze contrastanti, sa così bene graduarle, da riuscire a realizzare anche situazioni con una diversa specie di equilibrio. Consideriamo ad esempio quel tipo di composizioni in cui una serie di quadrati, o meglio, di formelle quadratiche di dimensioni progressivamente decrescenti, si susseguono in parziale sovrapposizione: il fattore della sovrapposizione tenderebbe a determinare una progressione da lontano a vicino, mentre il fattore della diversa grandezza tenderebbe a determinare una progressione in senso opposto. Qui non si ha un equilibrio instabile che improvvisamente si rompa, raggiungendo l'una o l'altra soluzione stabile, ma - non appena tenda ad imporsi l'una soluzione (e cioè l'un verso della progressione) - l'entrata in campo dell'altro fattore, e la tendenza quindi ad imporsi della soluzione opposta (dell'altro verso). Una tipica situazione di rivalità percettiva'. (1969)

In queste rivalità percettive (su cui indagò la Gestaltpsychologie a proposito delle modalità di organizzazione del campo visivo) sono da ravvisare, secondo Musatti, alcune delle costanti operative di Grignani attraverso cui l'artista riesce a costruire immagini pervase da tensioni, a creare uno spazio alterato da vorticosità e turbolenze; a turbarci infine con distorsioni che costituiscono per l'osservatore, il quale si trova di fronte uno spazio profondamente alterato rispetto a quello che egli comunemente vive, una vera provocazione psicologica. Già Dorfles, sottolineando prima di tutto la diversità profonda delle ricerche di Grignani da quelle di un Vasarely, d'un Soto, di una Riley, aveva fissato l'originalità della sua

sperimentazione nel processo che porta Grignani a causare dei traumi allo spazio: 'quello che differenzia le sue opere - scrive infatti Dorfles - da quelle dei molti operatori che negli ultimi tempi si sono incamminati su questa via, è il fatto che Grignani si valga dello studio dei fenomeni ottici con la precisa mira di giungere ad un tipo di comunicazione intersoggettiva di elementi altamente espressivi; diciamo pure: drammaticamente espressivi. In altre parole: le figure create dell'artista non sono mere manipolazioni di fenomeni ottici ormai noti, ma vogliono essere - ed effettivamente sono - l'estrinsecazione di una virtualità spaziale, resa evidente e pressochè tangibile da un tracciato bidimensionale forzato e... quasi traumatizzato. Ed è da questa traumatizzazione, in questa violentazione - scientifica ma non meno crudele - della superficie bidimensionale della tela, e in questa costruzione di figure allucinanti nella loro efficacia ipnagogica, che si situa, a mio avviso, la vera ragion d'essere d'una creazione quanto mai controllata ed esatta, ma non perciò meno fantasiosa e catartica'. (1966)

Anche per Montana e Apollonio, come per Argan e Celant gli esiti di Grignani non possono assolutamente intendersi come semplice manipolazione di fenomeni ottici: essi scaturiscono invece dalla consapevolezza della varietà di tensioni e di rapporti dinamici di cui è ricca l'esperienza visuale: il che lo rende diverso (e questa diversità è sottolineata da tutta la critica più avvertita) e del tutto autonomo da coloro che invece devono essere inclusi nell'ambito di un'area più semplicemente ottico percettiva. Scrive a questo proposito la Vinca Masini: 'Che il tipo di operazione portato avanti da Franco Grignani si sia sempre distinto dalle manifestazioni parallele di carattere ottico-percettivo, nell'ambito delle quali, al loro costituirsi come corrente, lo si è voluto includere, appare evidente dallo svolgimento della sua ricerca stessa, che già si collocava ad un punto preciso e del tutto autonomo, al momento in cui si è, appunto, intesa inglobarla in un fatto generalizzato. Il quale fatto poi, proprio per essere esploso in maniera macroscopica, diventando, almeno nella sua estensione, fenomeno di moda, si è automaticamente esaurito come messaggio diretto divenendo stanca ripetizione epigona di dati esteriori, tranne nei casi, limitati - e creativi - nei quali poggiava su fattori essenziali, come proposta di metodologia progettuale. La operazione di Grignani intende invece far emergere il momento in cui, da una serie di sollecitazioni 'provocate' artificialmente, scatta un fatto di trasformazione 'creativa' fantastica, un fatto di invenzione poetica, che superi i dati, già, d'altra parte, elaborati in base ad una scelta di per sè affascinante e fortemente stimolante, sia dal punto di vista percettivo che come fattore di suggestione mentale' (1971)

In tutta l'area della critica italiana più impegnata è dunque comune la convinzione che Grignani, attraverso l'approfondimento di tecniche specifiche della psicologia della forma, giunga ad una metodologia della visione che nell'equazione immagine-pensiero privilegi il secondo termine onde individuare i moti che si svolgono non al di là, ma all'interno della percezione. Questo in opposizione - opposizione costruttiva in ogni modo - alla società è a attuale che 'ha privilegiato l'immagine nei confronti del pensiero, fino al punto di esautorare la mente dai suoi compiti formativi e creativi. Il mondo delle immagini è divenuto; sotto certi aspetti, il mondo della non forma, o meglio l'area culturale entro la quale il consumo delle immagini si esercita in modo che la forma è estinta molto prima che avvenga una qualunque formazione del pensiero.... Grignani invece ricostruisce un campo della visione a misura umana, recuperando le facoltà dialettiche della percezione sociale, riequilibrando il rapporto tra percezione e pensiero, tra campo visivo e reattività psico-sensoriale, tra vita biologica e forma vissuta come storia'. (Montana, 1975)

'Non si tratta evidentemente - aveva già osservato in un precedente intervento Montana - di una semplice manipolazione di fenomeni ottici; la scelta dell'impatto plastico visuale si basa sull'esperimento e sul calcolo, vi partecipa in eguale misura sia il livello visivo e percettivo dell'artista, sia il suo livello mentale e espressivo'. Grignani attraverso la psicologia della forma, si 'serve di una molteplicità di fenomeni, di tensioni, di slittamenti dell'immagine, che in definitiva sono un invito a superare l'inerzia mentale e visiva dell'individuo. Non gli pone una bella forma e pronta da aggregare alle altre, quelle comuni e usuali della vita quotidiana; gli offre al contrario una possibilità di riscatto per una nuova formatività plastico-visuale. E' un invito a intervenire e a creare in simbiosi con l'opera realizzata. In tal modo, l'operazione dell'artista continua nella dialettica visiva e mentale dell'osservatore: la fruizione estetica nasce a questo punto, quando la mente di chi osserva tende a riempire, con il pensiero immaginativo, il vuoto fisico della forma' (1974)

L'inquietante instabilità e ambiguità percettiva dell'operare di Grignani e il coinvolgimento delle facoltà psichiche e percezionali dell'osservatore sono peraltro dati che, se pur in misura diversa, tutti i critici che si sono occupati della sua opera in tempi recenti hanno tenuto ad evidenziare: si è insistito sul rapporto opera-fruitore che non si ferma certo alla superficie delle geometrie che Grignani ha stravolto in dimensioni impossibili e paradossali geometrie 'che nascondono insidiosi trabocchetti sotto il velo di una cattivante nitidezza'. Anzi proprio l'ambiguità di queste immagini 'introduce di necessità ad un progressivo progredire dell'attenzione... Ed è appunto attraveso tale progressivo coinvolgimento dell'attenzione di chi guarda che Grignani trasmette la sua fondamentale comunicazione: che è quella della negazione dello schema preconcetto, della opposizione al mito di una realtà immobile e univoca: il che vuol dire affermazione della complessità del reale - in ogni direzione: anche in quella dell'inconscio e della fantasia - ed insieme dell'attivo criticismo e dell'individuale creatività dell'uomo'. (Caramel, 1969)

Così anche in Apollonio e Solmi si sottolinea il processo di provocazione psicologica che Grignani attua nei confronti dell'osservatore che diventa così un protagonista, un interlocutore attivo nell'economia del processo linguistico. Il fatto che l'artista cerchi di colpire più la sfera mentale che emotiva - come sostiene Apollonio - è visto da Celant come momento qualificante di un processo operativo grazie al quale sono fondate nuove strutture visuali in grado di provocare un fecondissimo rapporto tra la mente e la immediata esperienza visiva. Esigono in ultima analisi

un osservatore sveglio e responsabile secondo quanto scrive, con acuta sensibilità, Vinca Masini: 'Così ai simboli odierni della comunicazione di massa, attraenti, colorati, cattivanti, ipnotici, Grignani oppone i simboli della sua comunicazione, ossesionanti, altamente espressivi, drammatici e violenti che mettono l'osservatore di fronte a se stesso, lo esigono sveglio e responsabile, lo costringono, incessanti, a riprendere dominio di sè, a ritrovare, in una riconquistata completezza, la dimensione esatta dello spazio umano, e, alla luce della ragione, della emozione, della fantasia, la propria inesauribile - e demiurgica - potenzialità di creatore di forme' (1966)

Celant d'altra parte aveva ugualmente precisato che 'se i quadri di Grignani sono delle costruzioni che presentano nuove possibilità di significazione di visualizzazione di relazioni, parallelamente essi possono risultare la puntualizzazione di un metalinguaggio visuale, di un particolare sistema di controllo delle applicazioni empiriche dei concetti visuali'. (1966). E ancora Montana, che a più riprese e con diverse messe a fuoco si è occupato del 'problema' Grignani, avverte come la sua 'sperimentazione tende alla esercitazione continua delle facoltà percettive e concettuali della psiche. Non c'è forma fruibile che non sia rottura o interruzione di una convenzione. Egli ne è consapevole: l'artista ha il compito di modificare la convenzione dell'estetico, intervenendo operativamente sulle facoltà psichiche e percezionali dell'individuo'. (1974)

Proprio per questa ragione crediamo che Virgilio Melchiorre, con una analisi che solo superficialmente può apparire al limite della provocazione e del paradosso, abbia ravvisato nell'operare di Grignani una poetica dell'immaginario: forse più in profondità di altri Melchiorre è penetrato nella geometria di Grignani che solo apparentemente può sembrare, aliena com'è da decise polivalenze cromatiche, chiara, distinta, senza nessuna fuga nella commozione o in una dimensione trascendente. Per Melchiorre infatti l'immaginario non scaturisce dalla percezione immediata delle cose, come potrebbe far pensare, secondo un giudizio sommario, la nostra civiltà delle immagini che, proprio perchè tale, è inquinata dall'assenza ricorrente dello immaginario medesimo; il mondo dell'immagine, nella sua natura più intima, è invece sempre squisitamente interiore: a questa consapevolezza s'affida Grignani che all'osservatore consegna gli strumenti per integrare 'i frammenti della realtà via via consegnati alla percezione, in modo da superare le prospettive e comporre l'unità delle cose, la totalità delle relazioni; in modo cioè da possedere, nella sua dimensione più alta, la capacità di cogliere l'ambiguità di ogni esistente che manifesta di sè ed insieme rinvia ad altro, ad un orizzonte assoluto che da lontano e da vicino intimamente lo costituisce. Dire dell'immaginario è dire dunque d'una modalità ambigua della coscienza, ove il particolare e l'universale, il finito e lo infinito tentano un incontro e un'unità. Ciò che impropriamente chiamiamo immagine e che, invece, è solo figura, segno, percezione di linee e di colori, non è a ben vedere che l'equivalenza esteriore della immagine'. Per questa ragione, secondo Melchiorre, Grignani si è preoccupato di darci un modello di percezione che non vale solo per i suoi contenuti evidenti, semplice copia psichica della realtà immediata, semplice replica dell'oggetto, perchè, in tal modo, la percezione cesserebbe di essere significante e di costituire dei rinvii analogici. Ecco quindi che la opera di Grignani 'sembra porsi come una sfida al mondo della percezione, la più matematica e la più distinta, appunto quella geometrica. Dove iniziano e dove finiscono le linee di Grignani? Chi può dire se una sua figura sia solo concava o solo convessa, se certe prospettive fuggano lontano o si prolunghino verso chi guarda? Del resto si noti la felice incertezza che ricorre nei titoli, a loro modo più decisi e distinti: tensione fluttuante, azione spaziale, funzione figurale, proiezione accumulata, danza strutturata, diacronica, ecc. Dunque il regno stesso delle distinzioni matematiche è tolto alle sue esclusioni, scoperto nelle sue possibilità, nella sua capacità di legare i contrari, soprattutto nella sua disponibilità all'occhio della coscienza che per suo conto e nella sua intimità va scegliendo e componendo le diverse indicazioni.... Si potrebbe affermare che Grignani non dà mai luogo ad una sintesi, del finito in senso esistenziale la relazione del presente con l'assente, del finito con l'infinito, del contingente con l'assoluto. Le sue composizioni, volta a volta, disegnano la relazione, piuttosto che i termini della relazione o la loro unità: ne nascono così degli schemi possibili, delle vie di tensione, dei rapporti ideali. Per questa via l'immaginario è ritrovato' (1969)

Definiti quindi i termini concettuali entro i quali si svolge la ricerca visuale di Grignani; analizziate le finalità di questa ricerca che intende focalizzarsi sulla relazione opera-fruitore, in modo che da questa relazione scaturisca una carica percettiva - di segno attivo - in grado di coinvolgere ed esaltare i meccanismi mentali dell'osservatore; individuata in Grignani la particolare dinamicità della sua comunicazione; fondata cioè una nuova grammatica, un codice per interpretare il linguaggio ed il messaggio di Grignani (comunicare visivamente è far vedere e vedere di più), rimaneva alla critica il compito di avvicinarsi con esatte misure alle geometrie che l'artista fa scaturire dalla combinazione segno spazio immagine. Si trattava in ultima analisi di saper cogliere, leggere e analizzare le piccole-grandi differenze nella organizzazione spaziale dei segni, le somiglianze altrimenti 'inafferrabili dell'ordine sotteso'; di tracciare, cioè, le coordinate di questa sua geometria in cui i limiti fisici del vedere sono superati mediante 'l'istituirsi di tensioni, proiezioni, carichi'. Tutta la critica si è trovata concorde nel rilevare (e questo già traspare dalla lettura dei brani critici che abbiamo scelto) quale sia il carattere emergente delle geometrie di Grignani: la disponibilità cioè di movimento - virtuale - e di modificazione ottenuta 'con la elaborazione di filtri ottici e con aberrazioni del segno e del suo relazionarsi così da sfruttare...le alterazioni ottiche obiettive e la

dinamica effettiva dei contrari: negativo-positivo, concavo-convesso, verticale-orizzontale, centrifugo-centripeto, circolare-diagonale, e così via. L'opera si impernia su uno di questi motivi e li elabora con estrema semplicità in modo da esaltare l'instabilità fluttuante delle immagini'. (Apollonio, 1966)

'È una elaborazione formale dove il piano, non più la linea, si fa scansione, definizione, suggerimento di volumi che si intresecano, si scompongono, si torcono, si rovesciano, si trasformano, la linea restando, unicamente, ad individuarne le diverse superfici...oppure, bianco su nero, individua gli angoli dei diversi corpi, ne definisce direzioni che subito, all'incontro con angolature confinanti, si rovesciano e si annullano, si vanificano e rifiutano a vicenda. Non si tratta più di forme definite, di volumi 'pieni', ma della lotta continua, in una sorta di caos formale, della materia 'razionalizzata' e temporale, in quanto 'misurabile' contro il vuoto incommensurabile'. (L. Vinca Masini, 1971)

'Eppure le forme di base di Grignani, annota di rimando Apollonio, 'sono forme elementari, comunissime, arcinote; ma una volta organizzate secondo determinati modi di periodizzazione, istituiscono un sistema i cui effetti immediati portano a rilevare inaspettate configurazioni dell'immagine oggettiva.... In questo modo egli riesce a dare assetto di mobilità visuale...all'iterazione di un elemento tra i più semplici e nel dare pertinenza estetica ai perturbamenti, naturali, previsti, progettati, dell'atto visivo rivolto alle cose'. (1969)

(E qui Apollonio indirettamente, in un modo del tutto implicito, tra le righe insomma, viene a riproporre il problema del ritrovamento dell'immaginario così acutamente indagato da Melchiorre). Anche Argan osserva che lo scatto genetico della geometria dinamica di Grignani è nella manipolazione (non certo dovuta a emotività incontrollata o gestuale, quanto invece a una diversa, ma strutturata organizzazione delle immagini, una rigorosa e calcolata disciplina progettuale cioè) della iterazione e della serialità. È attraverso questo processo che Grignani riesce a costruire quella immagine privilegiata su cui da sempre si è concentrata la sua attenzione; e dove il privilegio 'consiste nella distinzione di una immagine oggettualizzata o reificata dalla serie, pur presupposta, delle immagini virtuali. Nell'automatismo logico del generarsi di ogni immagine dalle altre - per scissione, ripetizione, progressione, addizionale, irradiazione etc. - succede sempre qualcosa che interrompe la successione e traspone un'immagine al di là della temporalità seriale: un'improvvisa simmetria, uno scarto o un rientro del ritmo, un passaggio dalla dimensione della geometria piana a quella della topologia. Il fenomeno è quasi sempre accompagnato da un mutamento di scala o da un ingrandimento per lo più rilevabile solo dal fatto che l'immagine occupa tutto il campo visivo, riducendo al minimo, o addirittura annullando la possibilità di un'ulteriore progressione seriale. L'ingrandimento è ottenuto prospetticamente, ma è significativo che giunga spesso fino a suggerire un ultimo livello, quasi materico: come se, avvicinandosi, il piano geometrico si concretasse in una pellicola trasparente, capace di incurvarsi, arrotolarsi e infine rientrare nel piano di partenza'. (1967)

Tommasoni, invece, forzando forse un poco i limiti e l'aspetto oggettuale delle ricerche di Grignani, interpreta la sua morfologia non in chiave di schematismo prospettico come fa Argan, 'neppure intendendo questo schematismo prospettico come tessuto costitutivo dell'immagine; sebbene come risultanza fedele di un particolare tipo di prelievo obiettivo di forme geometriche dal panorama quotidiano' (1968)

Ma, al di là di questa interpretazione sulla 'partenza concreta e oggettuale' di Grignani - che noi non ci sentiamo di condividere totalmente - resta in Tommasoni, come in tutti gli altri critici, la consapevolezza di trovarsi di fronte ad un artista che ha elaborato una poetica intuitiva e ricca di fantasia. Se è vero che Grignani cerca di colpire più la sfera mentale che quella emotiva sarebbe errato pensare che in lui il fattore emozionale sia del tutto assente: 'anzi l'emozione si prova proprio nell'accertare che, per esempio, mentre un tessuto segnico sembra girare in un senso ed avere un peso per il contatto o l'incidenza con altro, esso muta la sua direzione primitiva e suscita un moto ambiguo e costante, oppure che un quadrato può figurare un quadrilatero sghembo unicamente per lo ordinamento interno ad esso di una serie di rette' (Apollonio)

L'emozione scaturisce in noi nell'accorgersi che la operazione dell'artista continua nella dialettica visiva e mentale dell'osservatore come rileva Montana; in questo contatto creativo tra artista e osservatore egli vede il costituirsi della fruizione estetica, 'quando la mente di chi osserva tende a riempire, con il pensiero immaginativo, il vuoto fisico della forma'. E qui anche Montana, se pur in forme diverse, ripropone quella poetica dell'immaginario in cui, per Melchiorre, si sensibilizzano le valenze estetiche di Grignani come 'testimonianza umana e quasi religiosa in un tempo che finge certezze e in queste certezze non ha più modo di superarsi e vincersi in fantasia'.

È, per concludere, la dimostrazione di quanto una operazione di tipo metodologico - che ha una 'chiara matrice sperimentale che si oppone a ogni recupero accademico e a ogni formalismo - sia capace di aumentare il valore della comunicazione estetica', sia dunque in grado di assumersi come ricerca estetica. E questo giudizio di fondamento estetico, tutti i critici, con molta intensità e commozione - è il caso di dirlo - lo hanno letto nei caratteri e nelle calcolate immagini che segnano il messaggio di Franco Grignani.

'Senza voler prescindere dal significato anche 'sperimentale' del lavoro di Franco Grignani e quindi sul suo lavoro anche 'paradigmatico', crediamo di poter affermare con sicurezza che proprio nella sua opera è dato di cogliere, come raramente in altre manifestazioni di carattere estetico, il punto di sutura, di mediazione tra momento scientifico e momento fantastico, inscindibili e coesistenti al loro calarsi nella operazione artistica, al loro comporsi in un'unità assoluta nell'unità dell'opera'. (L. Vinca Masini)

Vision 65
testo di Franco Grignani

Questo è il testo letto da Franco Grignani ai lavori del Primo Congresso Mondiale sulla Comunicazione fra gli uomini.
Tenuto negli U.S.A. nell'ottobre 1965 alla Università di Carbondale (Southern Illinois University)
Con questa comunicazione sono state proiettate 150 lastre dei lavori di pittura, di ricerca e design di Grignani.

Nei limiti della nostra preveggenza nel futuro noi possiamo affermare che tutta l'umanità sarà posta sullo stesso piano di ricezione e, immaginare il futuro, per noi, vuol dire aiutare la sua costruzione attraverso la determinazione degli obiettivi e l'indicazione dei metodi per raggiungerli.
Negli spazi storici di alte caratteristiche sovente l'uomo si è intrappolato in avvenimenti non previsti e la legge della sopravvivenza, più che le cognizioni, gli hanno insegnato a trarne esperienze e sviluppi. Ed è proprio in questa nostra età che una improvvisa valanga di comunicazione tattili, visive, auditive, sonore, olfattive, ci investe e ci toglie lo esercizio del controllo sui processi di evoluzione con pregiudizio fisico anche nell'ordine vitale nostro. I mezzi della comunicazione, giunti ai loro valori ipertrofici, rimodellano nuovi impulsi nella vita quotidiana degli invididui. Ad esempio i mezzi visivi che acquistano sempre più peso di quelli auditivi con la loro eterogeneità di immagini mobili e diacroniche, fisse ed obsolescenti, irradiano, attraverso la visione retinica ai centri cerebrali collegati poi a circuiti nervosi complessi, nuove meccaniche mentali produttrici di pensieri e di mutamenti di forme di vita. Molte discipline sorte nella area di questi fenomeni, purtroppo, hanno dato vita ad organismi e teniche per il maggior sfruttamento di questi mezzi di coercizione (intendesi stimoli a livello subliminale). L'ordine morale è un prodotto di millenni e la sua solidità sta nel suo decantamento dalle prove di crisi, rivolgimenti, scismi e dubbi. Tutti i tentativi di creare nuovi sentimenti sono da condannare perchè dietro le formulazioni teoriche razionali, giustificabili solo come studi, si mascherano interessi e volontà distruttrici.
I mezzi di informazione e di comunicazione sempre più si vanno configurando in termini fisici: nelle nostre città la pubblicità e le segnaletiche hanno acquistato una dimensione architettonica: due città si addossano; le distanze geografiche si misurano ad ore e minuti; il mondo figurale ha rovesciato tutto il suo carico davanti ai nostri occhi. Io appartengo al professionismo grafico. Ogni giorno lo spazio bianco di un foglio aspetta la invenzione del segno. Dietro di me il peso di una imposizione commerciale preme contro i tentativi di deviazione per la ricerca di nuovi linguaggi. Il mio compito, come quello di altri grafici, è quello di analizzare e convogliare, attraverso filtri intuitivi, le nuove figurazioni per adeguarle alle tecniche in continua evoluzione. I primi simboli della pubblicità commerciale sono stati il 'gallo' e la 'tromba'; nel loro concetto astratto più che visioni erano suoni. L'annunciazione nella pittura era pure un fatto verbale. Le parole si scrissero quando si usarono i giornali: parole aggettivate ed esplosive di superlativi, e così, purtroppo, si scrive ancora oggi nei testi di una certa pubblicità. Ma esiste anche un linguaggio che si arroga una intelligenza superiore: ha il grido di un comando e si avvale della coercizione. Non vogliamo giudicare l'efficacia del messaggio nella sua resa commerciale quanto il suo valore nell'inserimento dell'educazione, evocazione e cultura.
La pubblicrità è una macchina enorme, pensata e costruita per produrre comunicazioni ai fini di interessi. Ma, se tale è la sola sua funzione, noi dovremo un giorno elencare i suoi sottoprodotti in lusinghe, affermazioni errate, tranelli promossi da una oligarchia di specialisti. Anzi, il ripetuto uso di tali sistemi in certe forme pubblicitarie, ha fatto nascere nei più sensibili, la diffidenza ed il sospetto.
Anche le figurazioni cadono sotto questo aspetto e l'affannosa ricerca del superlativo collima quasi sempre con il retorico ed il cattivo gusto. Esiste anche un'altra pubblicità commerciale: informativa, precisa, utile, che pone problemi e risolve dubbi, ottimista perchè sana e vive nel programma della fiducia: una pubblicità razionale che si appoggia alla sfera mentale; il fruitore non è dunque un automa ma ha e difende la sua personalità e conosce le sue azioni. Però, se queste indicazioni ci danno l'inquadramento dei metodi che stanno nell'ordine della buona normalità, l'enorme e persistente consumo dei simboli e delle figurazioni pungolano la nostra attività verso il più grande sforzo creativo perchè i supporti della società si sono alterati, la macchina ha spinto le masse verso un più alto tenore di vita, sono aumentati i bisogni ed i consumi, e, con le organizzazioni e le tecniche di vendita, la creatività è impegnata su continui processi di rinnovamento. Anche il livello culturale di tutta l'umanità è salito con l'evoluzione del mondo tecnologico: i tempi di lavoro sono diminuiti, il tempo libero, non inteso come svago, ha acquistato una grande importanza per la preparazione culturale e specialistica.
L'uomo non suda più, le mani non più callose, le dita sui pulsanti e sui segnali. La macchina che egli manovra produce un lavoro che è capito come sintesi. L'uomo non è una macchina ma ne impara il linguaggio, le metodologie e l'ordine. Si può apprezzare l'intelligenza della macchina, la si stima, la si umanizza, i suoi rumori entrano nelle formulazioni delle nuove musiche. La velocità del lavoro è tradotta nell'apprezzamento del tempo e altre macchine ancora fabbricano immagini con retini infinitamente piccoli per il riscatto di una realtà illusoria. Milioni di messaggi coprono i muri, le strade, i tavoli, le mani, gli occhi... Necessita l'ordine, necessitano gli specialisti dell'ordine: sono gli uomini del disegno.
Quasi sempre il disegno è in ritardo rispetto alle figurazioni proposte dalla tecnologia. Dopo i voli astronautici la moda, pur nel suo modesto ruolo, fa sorridere i rossetti sotto i caschi spaziali e le sete ed i cotoni abbandonano i fiori per i disegni della segnaletica. Ma le verifiche, i confronti, i metodi e le indagini in un contesto culturale offrono il riscatto al disegno.
Anche se talvolta le macchine pensanti hanno fatto sospettare la fine dell'intervento umano, le capacità intuitive dell'uomo e i diritti della libertà fantastica lo hanno riancorato alla sua preminente posizione.
Certe correnti del mondo del disegno espletando i loro insegnamenti nelle scuole inculcano il bisogno di equilibrio entro spazi omogenei per ricavarne una immobilità contemplativa. Tutte le regole del modulo e le strutturazioni bilanciate ci offrono invece il silenzio. Sarebbe inoltre augurabile che nelle scuole grafiche non si insegnasse soltanto a fare ma, e soprattutto, a vedere. Vedere vuol dire un'apertura mentale più ricca di sensibilità vibratile, perchè in questa professione lo sviluppo dei poteri di invenzione, di percezione e di intuizione, precede e supera di molto, in valore, lo addestramento nelle abilità tecniche per quanto sofisticate esse siano. Già i tentativi di una certa grafica attraverso rapporti impaginativi e l'osservazione di segni nello spazio denunciano tensioni strutturali atte a sollecitare condizioni di stato d'animo nell'osservatore. Esiste dunque la psicologia della forma, uno studio inteso a cercare rapporti e reazioni per la formulazione di nuovi simboli.
Se seguendo obiettivi e sistemi, ipotesi e controlli, la grafica nelle comunicazioni ha potuto formulare nuove tecniche, non possiamo dire lo stesso per il teatro, il cinema, la televisione i cui valori di trasmissione dipendono, per ora, dalla carica intuitiva e dall'intelligenza dei proponenti. Un conto è la regia scenica, un conto è quella visiva e comunicativa. Questa ultima va studiata profondamente nello spazio tra la visione e lo spettatore nei rapporti di suono, parole ed immagini, in una interdipendenza di tempo. È da considerarsi a parte, l'eccezionale apporto di Saul Bass. L'esempio delle sue portentose introduzioni ai films non sono state totalmente accolte da altri produttori che,

ancora oggi, usano schemi ormai tramontati. Nelle trasmissioni televisive non basta decifrare le immagini come tali ma, nel piccolo televisore, il primo piano, il movimento, l'incontro degli sguardi, il senso del vicino e del toccabile, il sentirsi presente, le voci basse del sussurro, devono colmare il vuoto fisico che sta davanti alla immobilità sedentaria del fruitore. 'Vedere' è passivo, 'osservare' è la possibilità di valorizzare la presenza dell'immagine nella sua forza comunicativa. Aumentando le nostre attività sensorie si affinano anche le nostre reattività.

Gli uomini preposti alle ricerche creative nelle comunicazioni vengono quasi tutti dal ceppo dell'arte. Bisogna convenire, però, che il binomio arte-uomo, nel senso del passato, è ormai tramontato. Sono finite le ambigue professioni con barbe alla moschettiera, è finito il disordine delle ispirazioni, il fanatismo nelle idee, l'assoluto, il sublime. Oggi il designer, al pari dello scienziato, sperimenta; lucido nel segno, sintetico, essenziale, usa i mezzi ed i prodotti della tecnologia. I suoi temi sono gli schemi, le materie, i rapporti negli spazi, i simboli, i linguaggi. Il designer versa l'arte nelle forme delle cose, nell'utile delle cose. La documentazione dell'universo sta nella fotografia, nei films, nel cliché; conosciamo quasi tutto attraverso una scala di rapporti diversi dal naturale. Tutta la vita diventa un documento, biblioteche, cineteche, discoteche. La scienza, con tutte le sue magiche verità, i suoi mezzi e le sue aperture, ha influito alla trasformazione e alterazione del disegno. Una volta il disegno era quasi un sottoprodotto della pittura ufficiale, oggi esistono scuole, programmi, correnti: il disegno riflette le grafiche scientifiche, si accetta la fotografia astratta ricavata da elaborazioni chimiche, si disegna il mondo astronomico, si impagina una formula matematica come un titolo esplosivo. Il designer, nella quotidiana ricerca, preferisce la memoria alla fantasia, si documenta, ha simpatia per la forma dei numeri e gli apparecchi di misura. Il disegno e la pittura come documento reale della vita sono stati ormai rifiutati. La scienza ci ha insegnato a vedere le cose nei loro aspetti più fisici e non attraverso condizionamenti di interposte soggettività. Al vero si è sostituita una timida figurativa che mescola sensibilità cinetiche, con tracce formali.

Più che soluzioni di un problema la pittura è un frammento di quel tempo che ci sfugge, forse con un angoscioso rimpianto, ma che la crisi dei nostri sentimenti e i mezzi materiali della rappresentazione ci fa arenare la mano; ma le latitudini dove operano la pittura e l'arte in genere sono troppo immense per poter sintetizzare i loro infiniti aspetti.

La stampa tende verso una tecnologia meccanica con un alto grado di automazione. Esistono già inchiostri magnetici per la elaborazione di dati e, i caratteri di stampa che ne derivano, hanno fatto dimenticare i valori calligrafici dei caratteri tradizionali; esistono, inoltre, tipografie ad alta velocità, foto compositori, con calcolatori e tastiere perforatrici. È ora di pensare ad una scrittura elettronica e alla sua lettura. Non diamo importanza agli spolverati revival che ogni tanto si incontrano, specialmente nella grafica con 'assemblage' di diversi caratteri tipografici e con i ghirigori liberty; questi segni della stanchezza e del sofismo sono solo dei riempitivi di titubanze. Ai vertici della nostra civiltà industriale, il designer si carica di quel ruolo che naturalmente gli compete. I suoi sforzi coordinati alla ricerca di metodi e di tecniche nelle comunicazioni, potranno offrire all'umanità il maggior beneficio nella guida verso il benessere e le libertà spirituali. Il futuro sta in noi perchè il nostro disegno sta nel futuro.

Nel 1952 fui chiamato da una grande tipografia italiana; Alfieri & Lacroix per iniziare un piano di pubblicità. Questa tipografia, uscita dalla guerra, si era ricostruita medicando le ferite subite. Sorta nel 1890 è sempre stata considerata una pioniera nel campo della stampa per aver introdotto, per prima in Italia, procedimenti tecnici allora sconosciuti. Rifatta a nuovo doveva dunque riprendere il suo ruolo. Una pubblicità commerciale avrebbe avuto poche articolazioni di sviluppo e si sarebbe riflettuta sull'elencazione di qualità di lavoro, di servizio e di attrezzatura e la concorrenza avrebbe potuto parlare allo stesso modo. Dovendomi indirizzare al mondo della pubblicità, ai tecnici ed ai grafici, cioè verso una categoria di preparazione specialistica, suggerii di lasciarmi un certo spazio di manovra per entrare a fondo nei problemi della tipografia per preparare un nuovo dialogo fatto di grafica sperimentale. Problemi: cos'era la nuova tipografia; le nuove visualizzazioni di scritte in rapporto alla velocità, al tempo di osservazione; la lettera tipografica come forma e disegno; nuovo linguaggio simbolico; le alterazioni visive come ricerca e commento espressivo; tentativi di definire momenti tra segni e spazio; creazione e allusione a simboli; studi sulla tensione, sull'induzione grafica. Questa grafica insegnò la libertà, il coraggio, aiutò anche tutti i tentativi di altri grafici, si ebbe la 'Palma d'oro' per la sua qualità e la sua originalità e portò ad Alfieri & Lacroix un grande successo di prestigio. Si può collaborare con ogni mezzo alla costruzione di una idea quando non si teme la fatica; io, nel mio apporto, ho voluto sottolineare il bisogno di libertà di cui ogni designer ha diritto, perchè le idee del mondo creativo sono fatte di entusiasmi e di cielo. Lavoro tutt'ora a questa forma di pubblicità ed è la prova più sicura della sua validità anche in campo economico. Forse io sono il meno adatto a parlare del mio lavoro, però devo confessare che questa avventura grafica è servita anche alla mia esperienza per salire la scala del mio lavoro.

Il senso di una lunga ricerca
testo di Franco Grignani

Già dalla prima attività di ogni artista si può discernere il filone di interessi che, maturando poi, ne definisce lo sviluppo attraverso l'analisi dei vari stadi che ne tracciano l'iter.
In tutte le professioni c'è sempre un prima e un dopo, prima è l'entusiasmo e l'avventura, dopo è la sapienza del fare, e l'analisi e la coerenza come prolungamento della creatività e fedeltà ai propri postulati. Questa nota introduttiva vale a chiarire o meglio ad inquadrare tutta la mia attività nel campo dell'arte che già nell'età giovanile rivelava, attraverso la scelta di militare intorno al 1930 fra le correnti del secondo futurismo, un atteggiamento di indipendenza e di rifiuto a modelli storici e classici conclamati dalla critica del tempo.
Inoltre i miei studi (architettura) pur essendo vicini al mondo estetico non furono mai intrappolati dalle tecniche ormai bolse delle scuole d'arte, nè dall'arte ufficiale di quegli anni, ma portati verso i problemi che stavano fra l'educazione sociale e l'indagine di allora esclusivamente tecnica. Ma chi ha avuto esperienze professionali diverse, chi ha conosciuto l'organizzazione complessa e e metodica del progetto e l'analisi dei risultati, chi ha avuto incarichi di comunicazione in situazioni non ancora mature dove tutti i problemi e le necessità si scaricavano su un solo individuo, ha dovuto risolvere tutto da solo, naturalmente, arricchendosi di quelle abilità e conoscenze che formeranno poi la sua base culturale a anche la sua elasticità mentale.
Ancora questa chiarificazione per indicare in tutto il mio lavoro la base sperimentale ed evolutiva capace, da intuizioni elementari o empiriche, di scoprire, individuare e polarizzare le basi per lo sviluppo morfologico dei segni che caratterizzano l'aspetto esterno dei miei ordini strutturali.
La ricerca, che ha in sè una instabilità permanente correlata alla sensibilità o al comportamento personale dell'operatore, attento analizzatore sistematico e creativo, dà come risultato non la realtà oggettiva e immutabile nei dati fisici del mondo esterno ma la **realtà** e il pensiero fusi in simbiosi metafisica nella unità concettuale.
La base della mia analisi è sempre stato l'uomo tra i sensi e il pensiero; i sensi misurabili nelle loro gradualità fisiche, ma limitato com'è, l'uomo ha dovuto inventare l'artificiale per evitare la fatica, produrre di più e arrivare alla perfezione tecnologica.
E proprio dai limiti fisici dell'uomo è partita la mia ricerca, individuando nella componente psicologica tutte le reazioni e i comportamenti che plasmano e identificano la nostra vita.
Capire è cultura, la comunicazione è cultura.
L'arte ha la funzione di travaso culturale e apertura sociale. Si schiude un nuovo modo di essere artista quando egli opera nel permanente sondaggio delle zone sensoriali, individuandone le estensioni e additandole alla socialità e alla liberazione individuale. Così il mio lavoro, costituito anche da quidicimila sperimentali accumulati dal 1948 a tutt'oggi, è la dialettica intellettiva che mi ha portato nell'esperienza primaria della percezione dove l'occhio provocato decifra il complesso processo organizzativo dell'esperienza sensoriale e la mente, impegnata nella indagine dell'ordine strutturale, si dispiega nel processo di apprendimento e di maturazione. La ormai mia lontana ricerca della «subpercezione» (flou) che va dal 1949 al 1952 è il ricupero contemporaneo dello spazio visivo **totale** attraverso l'analisi dello sguardo laterale: immagini bloccate attraverso l'artificialità ottica in situazione astigmatica. È il ricupero di un assurdo fisico in situazione passiva, cioè zone che appaiono e scompaiono come presenze ai confini del percettivo.
Concettualmente è tutto lo spazio unitario e subitaneo disegnabile dalle tangenze strutturali tra lenti e immagini. Una volumetria assente che sin dal '400 ha confuso gli artisti alla ricerca delle leggi prospettiche. Un'altra mia ricerca è stata fatta sulla «distorsione» che parte dal 1953. Essa verte sulla fluttuazione del mondo circostante verificabile specialmente nelle città, nelle superfici speculari delle architetture, nei metalli, nelle vernici delle carrozzerie delle auto e negli oggetti sempre più lucenti che il designer propone al mercato.
Questa ricerca ha enormemente influenzato la grafica commerciale per l'aspetto di improvvisa violenza nelle scritte, nei segni e nelle immagini sovvertendo gli schemi compositivi degli annunci, scatenando l'enfasi di tensioni strutturali. Nelle distorsioni noi possiamo individuare tutte le informazioni sul tessuto segnico che si sprigionano da questi labirinti fornendo tutte le generalità degli stimoli operanti nella educazione alla visione. Altra ricerca «le permutazioni» che datano dal 1959 derivanti dagli esperimenti del moiré.
Sono un accostamento alla matematica per i suoi sistemi reticolari a ribaltamento speculare entro cui i segni, semplici ed essenziali, si intessono in una perenne variazione per determinare campi fenomenici tridimensionali e letture multiple dove l'occhio capterà un orientamento e coordinerà il pensiero in funzione di una educazione visiva per perfezionare sempre più un giudizio estetico-critico. Gli «operativi numerici» e le «strutture induttive a regressione strutturale» sono venuti dopo e cioè dal 1964 per aprire la strada «ai fluttuanti», alle «diacroniche», ai «radiali» e alle «torsioni» del 1965. Immagini fortemente induttive ricche di movimenti dinamici virtuali che la carica di ambiguità pone in una plurima disponibilità alla percezione. Le «periodiche» del 1967-68 sono strutture costituite da unità associate in angolature e rallentate entro percorsi di sviluppo che rivelano il movimento e la forma in frazioni di tempo assai brevi.
Esse si identificano quasi con i movimenti del fotogramma della cinematografia attraverso le scansioni: sono il tempo di percezione della forma. Ecco perchè non basta capire il sussidio visivo o la regola del gioco ma occorre porre le basi di sistemi di educazione per rafforzare sempre più la nostra sensibilità visuale. Le «dissociazioni dal campo e dal bordo» sono del 1968 e rivelano fenomeni nati da campi a struttura lineare che conducono l'occhio su percorsi assorbenti. Sono tensioni privilegiate esaltate attraverso il rotolamento, la cui eleganza formale aspira ad un alto grado di strutturazione e di creatività.
Le «psicopatiche e le isoplastiche» del 1969, sono volumetria a lettura mentale «vissute» in un tempo troppo veloce per l'occhio umano sottoposto a velocità meccanica.
Oggi la proiettiva si è sostituita alla organizzazione prospettica e già i mezzi meccanici di cui l'uomo si serve lo pongono nella condizione di ricostruire a memoria il paesaggio di forme che sfilano attorno, così esse non vivono più nella realtà fisica ma solo nell'organizzazione mentale dei volumi con sfalsamenti di quote e di piani. Le «diagonali nascoste» partono dal 1975. Qui l'interesse della messa a fuoco di campi micro-reticolari e micro-lineari attraverso la zona foveale dell'occhio umano rivela i segni tracciati per rapporti di «insiemi». Noi che viviamo nella illusione di libertà spaziale, in realtà viviamo costretti in micro-spazi davanti ai televisori, nelle cabine d'aereo, ai telefoni; viviamo in densità inseriti nei reticoli che la «territorialità» ci impone e le leggi del divieto ci frustano. Queste serie di ricerche nate da osservazioni e da interrelazioni recepite nell'ambiente mutevole, dove l'uomo vive sempre più lontano dalla natura, sono la parte più viva dei miei interessi estetici, che la nuova scuola con i sistemi didattici aperti alle chiarificazioni può inserire nei programmi per aiutare le giovani menti a decifrare il codice degli eventi e allargare le basi del pensiero critico razionale. Così l'arte entra nella vita come supporto ai problemi della cultura visiva perchè l'uomo possa formulare giudizi, indicare scelte, godere di aspetti, avere più fantasia creativa raddoppiando il valore della vita nell'esaltazione dell'immaginario. La mia più recente ricerca iniziata da due anni è sullo «spazio» eternamente in bilico fra l'astratto e il concreto.
Io spero, attraverso le reticolazioni progressive a base di matematica di mostrare al più presto i fenomeni rilevati dalla lettura, dove l'occhio si perde nei meandri della struttura di grado superiore e per la crisi delle nostre facoltà percettive, ancora una volta, chiede all'intellettivo le ragioni della nostra fatica per fare arte del nostro tempo.

Anche nella cultura visiva c'è una libertà

Gli apporti evolutivi, velocemente mutevoli e insindacabili, che influenzano il nostro tempo, costringono l'uomo a perdere il controllo del suo ambiente; e sebbene la evoluzione sia decisa da lui stesso, egli si sente assediato e costretto, dalla crescente ostilità ambientale, a ritirarsi in spazi più ridotti. La libertà spaziale era una dote dello uomo primitivo, aperto alla circolarità del suo orizzonte, ma essa ora è negata a noi dalle velocità terrestri, dai voli, dalle informazioni immediate, dall'aumento della popolazione del globo, dalla inflazione dei regolamenti del proibito, dall'economia del tempo e dagli obblighi di lavoro. Noi viaggiamo canalizzati in autostrade, voliamo in cabina d'aereo chiusi in containers, passiamo ore sedentarie davanti ai telefoni e alla televisione o articolati automaticamente a fianco alle linee di montaggio. Ed anche, se noi difendiamo lo spazio individuale con il nostro vitalismo, purtroppo, l'insorgere in esso di una quantità di oggetti carichi di pressione visiva, ci pone il problema di difenderci attraverso il 'controllo del valore significante' delle strutture visibili, che la mente ricupera dagli stimoli alla immaginazione. Le mie ultime esperienze: le 'diagonali nascoste' (DN) si iscrivono nel tessuto di questa radiografia del contigente, poichè esse, costruite in una micro-dimensione impegnano sia la zona foveale dell'occhio umano, sia il ridotto angolo visivo, alla concentrazione focale, per la lettura dei valori dei segni nelle scansioni e nei loro ordini complessi di 'insiemi'. È una lettura all'interno, che educa l'occhio alla organizzazione dei significati e alla scoperta dei supporti dell'universo del ridotto, che toglie al circostante i caratteri cosali per impegnare il processo critico nei valori di grado superiore; cioè analizza e coglie le piccole differenze nelle caratteristiche spaziali, le somiglianze inafferrabili dell'ordine sotteso, l'instabilità nella scalarità dei segni, per esprimere nella sottigliezza del pensiero analitico una spontanea intelligenza critica. Quindi il punto, questo segno inerte e chiuso, acquista rapporto dal suo valore dimensionale, dalla sua dislocazione, dal suo organizzarsi nel ritmo ripetitivo; e così è la riga, saettante o filtrata o sommata all'intersezione, inclinata o cucita, evocante spessori d'ombre o aperture di luce, posta in traccia diagonale che la tensione disequilibrante e contemporaneamente equilibrante, fa superare virtualmente il campo che la contiene. Scopriremo nella attenzione visiva del rigore strutturale, dei lampi di luce oppure ombre, che l'ordine degli 'insiemi' esalta, collega e somma; allora è possibile vedere il 'non tracciato' sorgente dall'interno di questa 'identità' il cui significato superiore, quello che sta fra noi e la ragione delle cose, sarà il 'nostro spazio'. Le diagonali nascoste sono organismi di entità segniche aperte in campi, che sommano ad intermittenza qualità provocatorie, sviluppate in una astrazione sospesa e portano all'osservatore una ricchezza decisionale alla indipendenza visiva nel processo di identificazione e di critica. Questi caratteri generativi e virtualmente dinamici si fanno leggere come organizzazioni strutturali topologiche, da collocarsi nella memoria di ognuno come stratificazione culturale. Esiste un 'libertà' anche nei giudizi, che ci arricchisce nel dominio e nella valutazione delle cose: tutta la vita è una scelta e l'uomo affascinato dalla varietà e dalla quantità delle cose si immerge nella esplorazione con una cosciente esperienza più diretta. Fra i dipinti che qui espongo, il DN 940, è costituito da un campo reticolare di 6889 punti iscritti in tre misure diverse. Questa segnalazione numerica vuole sottolineare la calcolata disciplina progettuale nella trama del tessuto spettacolare; ma al di là del risultato visivo, lo sforzo e la tenacia sono stati consapevolmente tesi all'impegno professionale e al rigore manuale, perchè la ricerca estetica nella pur difficoltosa attività sperimentale, conservi la ricchezza delle tecniche e la qualità del lavoro. Il senso di questa mia nuova ricerca, che si innesta nell'accelerata mutevolezza del nostro tempo, è ancora svolta, come già scrisse G. C. Argan, 'al di là dei limiti consentiti dai procedimenti convenzionali della scienza' e Guido Montana ha indicato anche 'gli esiti educativi e sociali dell'esperienza estetica organizzata e strutturata, di cui le immagini di G. sono lo stimolo calcolato e la guida metodica'. Il tema è aperto, dunque, agli interessi della scuola per aiutare i giovani alla lettura delle qualità dello ambiente e stabilirne l'identità da trasmettere alla immaginazione dell'uomo.

Idea / Tokyo
European Trademark and Logotypes
graphic designer: F. Grignani

Tutta la mia attività, sin da suo inizio, si è posta come base e programma, la ricerca e l'analisi, come atto fondamentale per accentuarne l'atto creativo. Provenendo io dall'architettura e da interessi tecnico-scientifici, il problema estetico si è espletato attraverso i punti di incontro tra immagine e fenomeno percettivo o meglio, tra il processo rappresentativo e l'identità funzionale, per costituire con la comunicazione visiva, il fondo permanente della esperienza mnemonica. Dalle nuove proposte che la scienza del vedere indicava e dalle osservazioni di frammentazioni pre-visuali tratte da balenanti fenomeni psico-illusori, io cercavo di catturare i segni più segreti e sfuggenti per proporli come un nuovo spazio di interesse mentale per l'educazione segnica. Era quindi naturale che la mia attività di graphic designer e creatore di simboli, prendesse in esame questi fenomeni non solo per ricercare i metodi di indagine per il conseguimento di un buon lavoro ma per controllare la produzione concorrenziale, la evoluzione e anche processarne i difetti. Sfogliando le raccolte nei volumi che in questi ultimi dieci anni si sono succedute, sempre di più fittamente, saltava subito all'occhio che fra le centinaia di simboli ivi illustrati, molti erano semplicemente filiazioni di quei segni capostipiti che, per qualità strutturale e originalità, il tempo e l'uso non riuscivano ancora a cancellare. Esisteva soprattutto una costanza del segno nel suo rapporto dimensionale in proporzione all'area strutturale tale da costituire una identità formale che accompagnava e raggruppava questi simboli in batterie indistinguibili. In Europa, in America, in Asia, tutti i segni erano identici, tanto che negli ultimi tempi, molti designers sensibili all'osservazione di questi problemi, si sono orientati a risolvere i loro marchi attraverso la formula del logotipo, affidando ad esso una sicura potenziale lettura alfabetica. L'uomo primitivo non possedendo ancora l'alfabetizzazione era indotto ad identificare con pochi segni tracciati sulle pareti delle caverne il suo esteso mondo magico. Il cerchio era il cosmo, il dinamismo; il quadrato era lo spazio e la realtà; il triangolo, la divinità. Ma noi viviamo nella civiltà alfabetica, nella civiltà delle comunicazioni elettriche, viaggiamo a velocità supersoniche e i segni e i simboli si sono estesi su immense aree a migliaia di migliaia per identificare una micro-frantumazione di oggetti e di significati. Ogni prodotto ha un nome, ha una forma, ha un uso, ha un aspetto. Vuol primeggiare, vuol scoprirsi, vuol cancellare il segno concorrente. Vuol inserirsi in noi, nella retina del nostro occhio, nel nostro subconscio, nella nostra memoria; per queste infinite ragioni il lavoro creativo del graphic designer che opera in questa

specialistica area è diventato molto complesso e difficile... e personalmente appartenendo a questo gruppo ho avuto bisogno di chiedermi se i mezzi a mia disposizione erano sufficienti e perfezionati per il buon risultato del mio lavoro. A mio giudizio ho sempre attribuito ad ogni segno una precisa indicazione fisionomica come ogni uomo ha la sua faccia. Anche se l'atto percettivo è complicato da situazioni e spazi irrazionali, si deve sempre, attraverso la sensibilità personale e la preparazione culturale di base scientifica vincere le incongruenze di metodologie a noi ancora ignote. La base di valutazione è sempre l'uomo fra i due caposaldi di senso e di pensiero. Il senso è misurabile nella sua gradualità fisica ma, limitato com'è l'uomo, ha dovuto inventare gli arnesi per aumentare la vista: gli occhiali e il microscopio....
Il pensiero sta invece nella carica evocativa che esplode dal significato dei nostri simboli. Ora, passando in rasegna alcuni disegni dei miei marchi che in questo numero speciale la rivista **Idea** illustra nelle sue pagine , mi sembra giusto dare quelle informazioni che hanno guidato la mia progettazione con l'esperienza di una lunga formazione professionale e per i suoi criteri soggettivi ispiratori.
Il marchio 'art tes' è costituito da due frammenti di parole tratte dalla frase italiana 'tessuto d'arte' dove le due t simboleggiano l'agugliata di due fili; lo spostamento delle due scritte dà la caratteristica e la facile leggibilità. Il marchio 'Giancarlo Puecher' è dedicato ad un circolo di cultura politica cioè a persone capaci di stabilire rapporti fra forma e significato tale da rendere operante l'atto di riconoscimento della simbologia dei due quadrati posti con rigature ortogonali, per la specifica indicazione che la cultura non è un fatto nozionistico ma una conoscenza che sta in un contesto molto più ampio e coordinato. Il logotipo 'School World' è dedicato a manifestazioni artistiche del disegno infantile; la lettera m e s (per la dizione italiana: mondo della scuola) sono combinate per rappresentare lo schema di un cavalluccio, simbolo delle prime raffigurazioni infantili. Il marchio 'Ceramica Falcinelli' è per una fabbrica di piastrelle in ceramica per rivestimenti e pavimenti, dove la sventagliatura dei contorni dei quadrati sottolinea l'esposizione di questo prodotto e mostra una varietà di questi modelli. Il marchio 'Carpefin' è dedicato alla produzione di un filato che servirà poi alle manifatture per tessere 'moquettes' per pavimenti. Nella sua simbologia il filo è inteso nella parte curvata come un fiore (bellezza), nella parte inferiore come trama. Il tutto semplice e facile da memorizzare. Il marchio 'Chemi' è per una industria chimica che produce prodotti di base. Le tre C simboleggiano la decantazione e la purezza dei prodotti nelle fasi successive dei procedimenti. Il marchio 'Helycopter Breda Nardi' è per una fabbrica di piccoli elicotteri: una libellula, fresca di ali che atterra lieve sulle punte come una ballerina. Il marchio 'Nono Piano' è per un centro di cultura che si interessa di problemi di comunicazione visiva. Le quattro forme cubiche, pur essendo esse combinate in un ordine geometrico ortogonale, risultano all'occhio squilibrate, sottolineando la differenza fra la realtà fisica e la realtà percepita. Il marchio 'Delchi' è per una fabbrica di condizionatori d'aria, per cui la D iniziale è costruita come se fosse un filtro per simboleggiare la purezza dell'aria in un ambiente. Il marchio 'AerHotel' è per una organizzazione che programma viaggi turistici attraverso i servizi aerei e alberghieri. Il dinamismo impresso nella forma sfuggente ricorda la parte posteriore di un aereo. Il marchio per lo stabilimento di stampa 'Alfieri & Lacroix' è inteso ad illustrare l'attrezzatura degli impianti, ecco il logotipo avvolgere il cilindro di una simbolica rotativa. Il simbolo per il Museo sperimentale di Livorno è stato disegnato per una manifestazione di progettazione e di sviluppo nel campo del Design. La d è bidimensionale nel progetto e contemporaneamente diventa tridimensionale per simboleggiare il manufatto.
Questa breve elencazione è stata fatta per indicare per ogni marchio, le correlazioni fra la sua forma e il suo significato, ma bisogna pensare che la forma è anche la somma delle sue qualità apparenti imposte alla percezione dell'occhio tramite la sua configurazione spaziale. I fenomeni di tensione e di induzione racchiusi nella sua struttura aiuteranno l'osservatore ad incidere nella memoria i suoi connotati. Il marchio, questa immagine, la più essenziale e la più logica, eviterà la gratuita decorazione e non vorrà essere un segno alla moda. Sarà durevole nel tempo, perchè il marchio è un grosso investimento economico e con la sua diffusione ripetitiva educherà la individuazione e si inciderà nel ricordo. A questo punto ci chiediamo: quanto vale un marchio?... La risposta la può dare anche il graphic designer quando impegna tutta la sua responsabilità.

Mostre personali

1958

Crawford Gallery, Londra
Libreria Salto, Milano (esperimenti in dissolvenza)

1960

Libreria Salto, Milano (tensione visuale)
Normandy House, Chicago

1965

Conservatorio Musicale Cherubini, Firenze
Container Corporation of America Gallery, Chicago

1966

Galleria Il Cenobio di Milano, Milano
Centro Proposte, Palazzo Capponi, Firenze
500 D Gallery, Chicago
Studio di Informazione Estetica, Torino
Galleria L'Elefante, Venezia
Galleria Flaviana, Locarno

1967

Staatiche Verkkunstschule Kassel, Kassel
Galleria Il Paladino, Palermo
Mostra documentaria di 18 anni di ricerche al Grattacielo Pirelli, Milano
Galleria Il Punto, Torino

1968

Galleria Behr, Stoccarda
Studio 2 B, Bergamo
Galleria L'Elefante, Venezia

1969

Galleria San Fedele, Milano
Galleria La Colonna, Como
Galleria l'Arco, (grafica), Macerata

1970

Galleria Lorenzelli, Bergamo
Galleria Rizzoli, Roma
Galleria l'Arco (grafica), Roma
500 D Gallery (grafica), Chicago

1971

Galleria Peccolo, Livorno
Galleria San Fedele, Milano
Galleria Segnapassi (grafica), Pesaro

1972

Sala personale alla 1ª Rasegna Nazionale d'Arte Contemporanea a Saint Vincent
Galleria Marini, Verona

1973

Galleria Lorenzelli, Milano
Galleria Trinità, Roma

1974

Galleria Marcon IV, (antologica), Roma
Galleria Andromeda, Bologna
Galleria Lorenzelli, Bergamo

1975

Una metodologica della visione
mostra antologica con 1400 opere
alla Rotonda di via Besana, Milano

1975

Galleria Novelli, Verona
Personale a Arte Fiera, Bologna

1976

Galleria Lorenzelli, Milano
Galleria Cesarea, Genova
Galleria Marcon IV, Roma
27° Mostra d'arte contemporanea, Torre Pellice
Galleria Ravagnan, Venezia

1977

Studio d'arte Il Moro, Firenze
Antologica con 83 opere al Museo de Bellas Artes di Caracas (Venezuela)

1979

Antologica di pittura, grafica e sperimentazione, Assessorato Istituzioni Culturali, Sala comunale delle esposizioni, Reggio Emilia
Le diagonali nascoste
al Cortile di Bologna

1980

Ricerca come arte (antologica)
al Centro di Cultura Rondòttanta
di Sesto San Giovanni

Mostre collettive

1934

'Futuristi.venticinquenni'
Galleria delle Tre Arti, Milano

1951

Pavillon Marsan, Parigi

1959

University of California, Los Angeles

1964

Documenta III, Sezione Grafica, Kassel
Galleria Lorenzelli, Milano

1965

The Visual Arts Gallery, New York
Eur-Asian Graphics Show, Honolulu University (Haway)
Illinois Mitchell Gallery, University of Carbonale

1966

Premiato alla Biennale Grafica di Varsavia, Varsavia
Medaglia d'Oro, al Premio Termoli, Termoli
Premio Città di Gallarate, Gallarate
Premio A.P. Michetti, Francavilla M.
University of Kentucky, Art Gallery
Galleria Vismara, Milano
Arte Programmata in Italia, Modena e Reggio Emilia

1967

Premio Silvestro Lega, Modigliana
Mostra Itinerante, Ipotesi linguistiche intersoggettive
Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea, Torino
Mostra della Nuova Tendenza al Cenobio di Milano e allo Studio 2 B di Bergamo
Arte Moderna in Italia, Palazzo Strozzi, Firenze
Museo Internazionale d'Arte contemporanea, Firenze
Premio A.P. Michetti, Francavilla M.
58 Biennale Nazionale d'Arte, Verona
Galleria del Centro, Vercelli

1968

Biennale Grafica di Varsavia, Varsavia
Arte Visiva Internazionale, Alassio,
Galleria 2 B, Bergamo
Galleria Behr, 25 Dm, Stoccarda
Grafica Internazionale allo Studio 2 B, Bergamo
Mostra, Oltre l'Avanguardia, Novara

1969

Dall'Astrattismo alle Nuove Strutture, Galleria Vismara, Milano
Kadun Galleria, Helsinki
Targa d'Oro al Premio Sassoferrato (Ancona)
Le due realtà, Castello di Lerici (La Spezia)
XX Rassegna d'Arte Contemporanea, Massafra
Nuove Strutture Plastiche e funzione estetica, Galleria 2 B, Bergamo

Mostra «Design Ricerca Plastica»
Palazzo Reale, Milano, gruppo:
Confalonieri, Coppola, Grignani, Munari, Tovaglia
Galerie Umeni (Grafica), Karlovy Vary

1970

Le due Realtà, Galleria Artecentro, Milano
Biennale de l'Affiche, Varsavia
Col-legi d'Arquitectes de Catalunya i Balears Barcellona
Mostra Nazionale di Grafica,
Castello di Poppi, Arezzo
LInguaggio continuo, Galleria Vismara, Milano
Studio 44 (Grafica), Milano

1971

Galleria Olivetti, Copenaghen
Galleria Il Segnapassi, Pesaro
Arte Concreta al Westfalischer kunstverein, Munster e Deutscher Ring, Hamburg
Nuove Presenze, Acquasanta Terme
Galerie Interior, Francoforte
Galleria Hispano Olivetti, Barcellona e Madrid
Ausgewahte graphic '71, Galerie Behr, Stoccarda

1972

XXXVI Biennale di Venezia, Sez. Grafica, Sperimentale
Biennale di Brno (Grafica)
IV Biennale di Arte Grafica Italiana Contemporanea, Faenza
Poetiche d'Avanguardia operanti a Milano, Galleria Pace, Milano e Torino
Galleria Lorenzelli, Milano
Biennale de l'Affiche, Varsavia
Istituto Italiano di Cultura en Uruguay, (Grafica), Montevideo

1973

IV Bienal Internacional del deporte en las Bella Artes, Madrid
Tecnicismo contro l'uomo, Arengario di Milano
Operazioni sul visivo, Studio 2,
Sesto San Giovanni (Grafica)
X Quadriennale Nazionale d'Arte, Roma
Galleria Polymnia, Rapallo

1974

Museo progressivo d'arte contemporanea Città di Livorno
107 grafici AGI presentati dalla Olivetti
Sala della Balla, Castello Sforzesco, Milano
e programma itinerante per Vienna, Bruxelles, Toronto, Montreal, Città del Messico, Buenos Ayres, Montevideo, Caracas

1975

Operativo 3, Galleria Marcon IV, Roma
Galleria Fumagalli, Bergamo

1976

XXI Premio Termoli, Termoli

1977

X Rassegna d'arte contemporanea 'Tra pittura e fotografia', Acireale
Senza titolo, Galleria Cesarea, Genova

1978

Arte Fiera, Bologna
Arte Fiera, Basilea
Recontres internationales de la Photographie, Arles (Francia)
III Rassegna Internazionale della grafica 'Città di Lecce', Lecce
Design per l'industria grafica, Istituto Italiano di Cultura, Melburne (Australia)
Alfabeto, Istituto Italiano di Cultura, Tokjo (Giappone)
L'altro occhio di Polifemo
alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna

1979

Mostra della grafica per la settimana dei musei, Galleria Nazionale D'Arte Moderna, Roma
"Venezia 79 la fotografia",
Magazzini del Sale, Venezia
Rassegna Nazionale
del Disegno e della Incisione a Rho
Sesta Biennale della grafica a Firenze / Prato
Sala Gialla al Teatro dell'Opera di Roma

Altre mostre AGI: Parigi '51, Londra '56, Losanna '57, Milano '61, Amsterdam '64, Amburgo '65, Vienna '66, New York '67.

Bibliografia

Robert Goldwater: 'Abstract organic form', Modern Art in your life, The Museum of Modern Art / New York, 1949
'Le Graphisme et l'art', Art d'aujourd'hui / Parigi, 1952
Franco Grignani: 'Photographie et Graphique', Camera / Lucerna, 1957
Antonio Boggeri: 'Franco Grignani', Catalogo della Mostra alla Biblioteca Comunale di Milano / Milano 1958
Karl Gerstner e Markus Kutter: The New Graphic Art / CH, 1959
Giovanni Giudici: 'Sperimentali di Franco Grignani', Catalogo della mostra alla Galleria Salto / Milano, 1960
Umberto Cappelli: 'Il gesto che azzanna', Linea Grafica / Milano, 1962
Exhibition tecniques, Reinhold Publishing / New York, 1962
L'Europeo / Milano, 1962
'Le matite perfette', Illustrazione italiana / Milano, 1962
Franco Grignani: 'Concerto in MI b', Linea Grafica / Milano, 1963
Incontri / Milano, 1963
Scritti e lavori di Franco Grignani, Print / New York, 1964
Guido Elli: 'Franco Grignani', Incontri / Milano, 1964
Fabio Mataloni: 'La comunicazione di Franco Grignani', Linea Grafica / Milano, 1965
Vision 65: New Challenges for Human Comunications / University of Carbondale. Illinois, U.S.A. 1965
Communications expert told international Symbol needs, Dayly Egyptian / University of Carbondale Illinois, U.S.A. 1965
Tobias M. Barthel, Photo Graphism / Monaco, 1965
Umbro Apollonio, Germano Celant e Lara Vinca Masini: 'Franco Grignani', Catalogo della mostra al Centro proposte / Firenze, 1965
Format, Published by Society of Typographic Designers of Canada / Toronto, 1965
Domenico Cara: 'Dalla London Under Forty alla C.R.A.S. visuality', Giustizia Nuova / Bari, 1966
Gillo Dorfles: 'Franco Grignani', Catalogo della mostra al Cenobio / Milano, 1966
Aldo D'Angelo: 'Franco Grignani grafico e pittore', Avanti / Roma, 1966
Germano Celant: 'Il grafico Grignani e il suo stile nuovo', Il Lavoro / Genova, 1966
Aldo D'Angelo: 'Franco Grignani alla ricerca del futuro', Vie Nuove / Roma, 1966
Franco Passoni: 'Franco Grignani' Avanti / Milano, 1966
Marco Valsecchi: 'Franco Grignani', Il Giorno / Milano, 1966
Mario Polistina, Insieme / Torino, 1966
Giuseppe Vacca: 'Tecnici e Politica', Rinascita / Roma, 1966
Lara Vinca Masini: 'Ipotesi linguistiche e concrete', Marcatre / Milano, 1966
Marcatre, ed. Lerici, N. 26, 29 / Milano, 1966
Lara Vinca Masini: 'Strutture organizzate e spazio concreto', Biennale di Venezia / Venezia, 1966
Lara Vinca Masini: 'Franco Grignani', La Biennale di Venezia / Venezia, 1966
Lip: Grignani al Cenobio, Gala / Milano, 1966
Silvano Giannelli: 'Michetti' un dialogo che dura da vent'anni, Il Popolo / Roma, 1966
Angelo Dragone: 'L'Artista psicologo' Stampa Sera / Torino, 1966
Catalogo dell'8° premio nazionale di pittura Città di Gallarate / 1966
Umbro Apollonio: 'l'arte programmata', Sipra / Torino, 1966
Arrigo Lora Totino: 'Poesia sperimentale e ricerca grafica', Linea Grafica / Milano, 1966
Vernon Gorter: 'Design by Photography', The British Journal of Photography / London, 1966
Gillo Dorfles: 'Situazione delle Arti Visuali', Sipra / Torino, 1966
Aldo D'Angelo: 'Franco Grignani, dalla grafica alla pittura'. Qui arte contemporanea / Roma, 1966
Germano Celant: 'Franco Grignani', Casabella / Milano, 1966
Tranquillo Casiraghi: 'Nuove espressioni di Grignani', Foto Magazine / Como, 1966
Giuse Benignetti: 'Il premio Termoli', D'Ars Agency / Milano, 1966
Gillo Dorfles: 'Franco Grignani', D'Ars Agency / Milano, 1966
Germano Celant: 'La comunicazione nell'industria grafica: Grignani' Numero / Roma, 1966
Ronald G. Carraher: Optical Illusions and the Visual Arts / New York, 1966
Giulio Carlo Argan: Introduzione alla mostra di Franco Grignani alla Galleria Flaviana di Locarno / 1966
Enrico Pellegrini: 'Grignani grafico e scultore', Centroarte / Torino, 1966
Domenico Cara: 'L'allegoria visuale dall'astrazione allo zero', Iride / Napoli, 1967
Grignani, l'Espresso / Roma, 1967
Giulio Carlo Argan: 'Franco Grignani', B. t / Milano, 1967
Angelo Dragone: 'Divise tra «op» e «pop» le immagini di Grignani', Stampa Sera / Torino, 1967
Guido Montana: Arte oggi / Roma, 1967
Francesco Carbone: 'Grignani' catalogo della mostra alla Galleria Il Paladino / Palermo, 1967
Piero Recanicchi: 'Franco Grignani', Sipra / Torino, 1967
'L'impiego dell'immagine', Documenti di grafica contemporanea (numero unico) / Milano, 1967
Oreste Griotti: 'L'inconscio strutturato', introduzione a Franco Grignani, Notiziario Y.A.I.A. / Milano, 1967
Giuseppe Turroni: 'Franco Grignani al Centro culturale Pirelli', Rivista Ferrania / Milano, 1967
Marco Valsecchi: 'Estremi dell'avanguardia', Il Giorno / Milano, 1967
Carlo Munari: 'Mostra documentaria di Franco Grignani (1950-67)' Linea Grafica / Milano, 1967
Michelangelo Maschiotta: Arte moderna in Italia, Scuola e Cultura nel mondo / Roma, 1967
Giuse Benignetti: 50 pittori al premio 'Michetti', Pensiero e Arte / Bari 1967
Enrico Pellegrini: 'Grignani, grafico e pittore', Centroarte / Torino, 1967
Catalogo della Piccola Galleria del Centro / Vercelli, 1967
Giuse Benignetti: A. Modigliana, 'IX Silvestro Lega', D'Ars Agency / Milano, 1967
Marco Valsecchi: 'La nuova Biennale di Verona', Tempo / Milano, 1967
Adelina Botturi: 'Il premio Michetti', Flash Art / Roma, 1967
Gillo Dorfles: 'Appunti per una estetica della fotografia', Ulisse / Roma, 1967
Renzo Chini: 'Considerazioni sulla tecnica fotografica', Ulisse / Roma, 1967
Franco Grignani, Galleria il Punto, Torino, B. t / Milano, 1967
Catalogo del IX Premio Nazionale di Pittura 'Silvestro Lega', Modigliana
Catalogo: Museo internazionale di arte contemporanea / Firenze, 1967
Franco Sossi: Luce, Spazio, Strutture, Ediz. 'la Cornice' / Taranto, 1967
Carlo Munari: 'Ricerche di un'immagine nuova', Sipre / Torino, 1967
Franco Grignani: 'Appunti', I 4 Soli / Torino, 1967
Franco Grignani: 'Per un segno che vince il tempo', Notiziario Y.A.I.A. / Milano, 1967
Catalogo mostra 'La nuova tendenza e arte programmata in Italia' / Modena, 1967
Katzumie Masaru: 'Franco Grignani and his experimental graphics, Graphic' Design / Tokyo, 1967
Lara Vinca Masini: Catalogo della Mostra 'Ipotesi linguistiche intersoggettive' / Firenze, 1967
Franco Passoni: Premio di pittura 'Silvestro Lega', Avanti / Milano, 1967
Rinaldo Prieri: Presenze surreali nel linguaggio fotografico, Centroarte, ediz. Rusconi / Milano, 1968
Vice: 'Franco Grignani allo Studio 2B', l'Eco di Bergamo / Bergamo, 1968
Rai: 'Optiche sensationes, Franco Grignani in Haus Behr', Stuttgarter Zeitung / Stoccarda, 1968
Umbro Apollonio: 'Franco Grignani', catalogo della mostra alla galleria l'Elefante / Venezia, 1968
Reinhold Wurster: 'Franco Grignani', Radio Germania meridionale, Tübingen, Notizie dal mondo della cultura / Tübingen, 1968

Elda Fezzi: Luce, spazio e strutture nell'arte contemporanea, La Provincia / Cremona, 1968
Karl Diemer: Ausstellung in der Galerie Behr, Stuttgarter Nachrichten / Stoccarda, 1968
Italo Tommasoni: 'La geometria trovata di Franco Grignani', catalogo della mostra alla galleria 2B / Bergamo, 1968
Riccardo Montenegro: Il feticcio dell'immagine, La Patavina / Roma, 1968
Catalogo Museo sperimentale d'arte contemporanea / Torino, Galleria Civica d'arte moderna, 1968
Giuliano Martano: 'La grafica nella pittura, la pittura nella grafica'. Linea Grafica / Milano, 1968
W.L.: In primavera a Firenze il Museo d'arte moderna, La Nazione / Firenze, 1968
Z.I.: Biennale plakatu, Zwierciadlo / Varsavia, 1968
Italo Tomassoni: 'La geometria trovata di Franco Grignani', Flash art / Roma, 1968
Franco Grignani: 'Appunti', Presenza Sud / Palermo, 1968
Rivista Noticeap: 'Franco Grignani', Buenos Aires (Argentina), 1968
Günther Wirth: 25.00 Kalkulierte Graphik - 12 Serigraphien, catalogo della mostra, galleria Behr / Stoccarda, 1968
Catalogo Bolaffi Arte Moderna 1968
Robert C. Kenedy: 'Letter from Italy', Art International / Lugano, 1969
Giorgio Kaisserlian: 'I suoi giochi ottici creano spazi in moto', Avvenire / Milano, 1969
Marco Valsecchi: 'Dipinge geometria e nastri in bianco e nero', Il Giorno / Milano, 1969
Elda Fezzi: 'Grignani alla S. Fedele: Razionalità mistica', Nac (notiziario d'arte contemporanea) / Milano, 1969
Dino Villani: Mostre d'arte a Milano, Gazzetta di Mantova / Mantova, 1969
Vanni Scheiwiller: Franco Grignani, Panorama / Milano, 1969
Franco Sossi: L'arte moltiplicata, Corriere del Giorno / Taranto, 1969
G.F. Maffina: Seriarte 1969, Serigrafia / Milano, 1969
Antonio Fomez: Le due realtà, galleria Il Brandale (catalogo della mostra) / Savona, 1969
Franco Passoni: Opere estetiche, Avanti / Milano, 1969
Primo Passini: Un'occhiata in galleria, Avvenire / Milano, 1969
Franco Catania: Cronache d'arte, Quadrante lariano / Como, 1969
Giancarlo Castagnari: Chiusa la XIX Rassegna del premio 'G.B. Salvi', Il Messaggero / Roma, 1969
Guido Ballo: 'Alcune novità a tendenza optical', Dramma / Torino, 1969
Antonio Fomez: Le due realtà, catalogo della mostra alla galleria Artecentro / 1969
R.P.: Un'antologia sperimentale, Carte Segrete / Roma, 1969
Aurelio Natali: L'estetica della logica, Nac / Milano, 1969
Lara Vinca Masini: 'Design Ricerche Plastiche unica operazione possibile', Nac / Milano, 1969
G.C.C.: Premio Vainer Sassoferrato, Pensiero Cittadino / Fabriano, 1969
Guido Ballo: Variazione sul laminato plastico, Corriere della Sera / Milano, 1969
Corrado Marsan: Arte, cronache, Nazione Sera / Firenze, 1969
Eugenio Miccini: Le coincidenze di Massafra, Periferia giovane / Taranto, 1969
Ernesto Amato: Arti Visive, Il Lavoratore / Novara, 1969
Catalogo della XIX Rassegna G.B. Salvi Sassoferrato / Ancona, 1969
Le arti e la vita, Il Corriere Unesco / Parigi, 1969
Pietro Marino: Arte a Massafra: la grande Utopia, Gazzetta del Mezzogiorno / Bari, 1969
Antonio Fomez: Ricerche sperimentali a Milano, Formaluce / Milano, 1969
Luciano Caramel: 'Franco Grignani', Nac / Milano, 1969
Luciano Caramel: 'Franco Grignani', catalogo della mostra alla galleria La Colonna / Como, 1969
Mauro Radice: 'La mostra di Franco Grignani', La Provincia / Como, 1969
Rodolfo Vitone: Le due realtà al Castello di Lerici, corriere Mercantile / Genova, 1969
Luciano Inga-Pin: Il museo sperimentale Gala / Milano, 1969
'Una mostra di Franco Grignani', Casabella / Milano, 1969
Guido Ballo: Mostra del gruppo di ricerca 'Exhibition Design', Ottagono / Milano, 1969
Catalogo: CO/incidenze - XX Rassegna d'arte contemporanea, città di Massafra / 1969
Design Ricerhe Plastiche (catalogo della mostra a Palazzo Reale) / 1969
Pino Viscusi: Le mostre artistiche a Milano, Giornale di Bergamo / Bergamo, 1969
Catalogo della mostra 'Design Ricerche plastiche' / Milano, 1969
Catalogo della mostra a L'Arco / Macerata, 1969
Cesare Musatti: 'Franco Grignani', catalogo della mostra alla Galleria S. Fedele / Milano, 1969
Virgilio Melchiorre: 'Franco Grignani', catalogo della mostra alla Galleria S. Fedele / Milano, 1969
Franco Grignani, catalogo alla mostra Collegi d'arquitectes de Catalunya i Balears / Barcellona, 1969
Catalogo alla mostra alla galleria Umeni, Karlovy Vary, 1969
Catalogo alla mostra del Manifesto d'Arte, la Biennale di Venezia / Venezia, Ca' Giustinian, 1969
Luca Venturi: Mostre di Pittura, Full / Milano, 1969
Enotrio Mastrolonardo: Mostre a Milano, La Stagione / Parma, 1969
L'Architettura: Mostre / Roma, 1969
Angelo Dragone: 'Una mostra collettiva d'arte contemporanea', Stampa Sera / Torino, 1970
Sandra Orienti: 'Grignani a L'Arco', Il Popolo / Roma, 1970
'Franco Grignani, catalogo della mostra alla galleria Rizzoli' / Roma, 1970
Lorenza Trucchi: 'Franco Grignani alla Rizzoli', Momento Sera / Roma, 1970
Giulio C. Argan: Simmetria e asimmetria nell'arte moderna, Gala / Milano, 1970
Giornale delle materie plastiche / Milano, 1970
Bruno Munari: La scoperta del triangolo, Ottagono / Milano, 1970
Giulio C. Argan: L'Arte Moderna 1770-1970, Ediz. Sansoni / Firenze, 1970 / Catalogo alla mostra alla galleria L'Arco/ Roma, 1970
Research Design, Art and Artists / Londra, 1970
'L'Arte a Bergamo' Giornale di Bergamo / Bergamo, 1970
Franco Passoni: Mostre d'arte, L'Avanti / Milano, 1970
Pino Viscusi: 'Logica di Grignani', Giornale di Bergamo / Bergamo, 1970
Vice: 'Franco Grignani alla Lorenzelli', L'Eco di Bergamo / Bergamo, 1970
L'Arte Moderna n. 121, Fratelli Fabbri Editori / Milano, 1970
A.B.: 'Grignani alla Galleria Rizzoli', Messaggero di Roma / Roma, 1970
V.C.: Vyzkum pro zplasticteni designu, Vystrizek z capopisu / Praha, 1970
Gillo Dorfles: 'Fotografia creativa', catalogo della mostra / Trieste, 1970
Plast '69, rivista Abitare / Milano, 1970
Vanni Scheiwiller: 'Franco Grignani', Panorama / Milano, 1970
Berenice: 'A Bergamo l'optical parabolica', Paese Sera / Roma, 1970
Pino Viscusi: 'L'arte d'oggi', Giornale di Bergamo / Bergamo, 1970
Derna Querel: Art Centre, This week in Rome / Roma, 1970
Domenico Cara: 'Le intelligenze simultanee in un messaggio foto-estetico', D'Ars Agency / Milano, 1970
E.C.S.: 'Franco Grignani alla Lorenzelli', Il Giornale di Brescia / Brescia, 1970
Sandra Orienti: 'Franco Grignani alla Rizzoli', Il Popolo / Roma, 1970
Salvatore di Bartolomeo: 'Incastro fluttuante', Napoli Notte / Napoli, 1970
Catalogo della mostra alla Gallery 500 D, Chicago / Chicago, 1970
Gruppo 'Exhibition design' alla mostra del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucia Occidental y Badajoz / Siviglia, 1970
Donato Mutarelli: 'L'anatomista dello

spazio', Parete / Milano, 1970
Art and artist: Research design / London, 1970
Grignani, Catalogo della mostra a L'Arco di Macerata / Macerata, 1970
S.O.: Il Popolo / Roma, 1971
Fabio Mataloni: 'La crisi della prospettiva come valore etico', Linea grafica / Milano, 1971
L. Bonetti: Mostre d'arte a Livorno, Il Telegrafo / Livorno, 1971
Luigi Bernardi: Mostre d'arte, Il Telegrafo / Livorno, 1971
Nota d'arte: 'Franco Grignani', Paese Sera / Roma, 1971
Giorgio Mascherpa: I fatti dell'arte Avvenire / Milano, 1971
D'Ars Agency / Milano, 1971
Carlo Melloni: Acquasanta Terme, Nuove presenze, Nac / Milano, 1971
'Franco Grignani alla Galleria S. Fedele', Il Poligrafico italiano / Milano, 1971
Vanni Scheiwiller: Le mostre, Panorama / Milano, 1971
Franco Grignani: Enciclopedia Universale Seda dell'Arte Moderna / Milano, 1971
Francesco Vincitorio: 'Franco Grignani', Nac / Milano, 1971
'Del linguaggio grafico', Sipra / Torino, 1971
Wladimiro Settimelli: 'La verità sulla bocca delle macchine', Photo 13 / Milano, 1971
Jose Pedro Argul: Catalogo della mostra all'istituto di cultura en Uruguay / Montevideo, 1971
Catalogo della mostra 'Arte concreta', al Westfälischer Kunstverein / Munster, 1971
Carlo Melloni: 'Una mostra da discutere', Il Messaggero di Roma / Roma, 1971
Umbro Apollonio: 'Franco Grignani', Arte contemporanea in Italia, Edizione Presnza / Roma, 1971
Dino Buzzati: Mostre d'arte, Corriere della Sera / Milano, 1971
'Franco Grignani alla Lorenzelli', Il Giornale di Brescia / Brescia, 1971
Esso Rivista / Roma, 1971
Catalogo della mostra alla galleria 'Il Segnapassi' / Pesaro, 1971
Catalogo della mostra alla Hispano Olivetti / Barcellona e Madrid, 1971
Luigi Lambertini: 'Franco Grignani', catalogo della mostra alla galleria Peccolo / Livorno, 1971
'Graphic Designers in Europe', published by Bijutsu Shuppan-sha / Tokyo, 1971
Catalogo della mostra collettiva alla Galleria Lorenzelli / Milano, 1972
Carlo Segala: 'Franco Grignani alla galleria Marini', Il Gazzettino / Venezia ediz. Verona, 1972
G.L.V.: 'Franco Grignani', L'Arena / Verona, 1972
Marco Valsecchi: 'Astrattisti a confronto', Il Giorno / Milano, 1972
G.H.: 'La più bella galleria di Milano', Valigia diplomatica / Milano, 1972
L'Uomo e l'arte n° 8 / Milano, 1972
Sergio Stancanelli: 'Franco Grignani alla galleria Marini', Il Narciso / Torino, 1972
Arte e Società n° 5: Rassegna di Saint Vincent / Roma, 1972
Carlo Belloli: Catalogo alla 1ª Rassegna Nazionale d'arte contemporanea a Saint Vincent, Ediz. Arte e Società / Roma, 1972
Lara Vinca Masini: 'Franco Grignani', Arte e Società n° 3 / Roma, 1972
Franco Grignani e Fabio Mataloni: 'La geometria come fondamento della grafica moderna', Linea grafica / Milano, 1972
Nac n° 8-9 / Milano, 1972
Catalogo X Quadriennale nazionale d'arte, 'Situazione dell'arte non figurativa' / Roma, 1973
Marco Valsecchi: 'Sembrano proprio veri i suoi inganni', Il Giorno / Milano, 1973
Tommaso Trini: 'Franco Grignani, galleria Lorenzelli', Corriere della Sera / Milano, 1973
Carlo Munari: Arte Moderna, Istituto Geografico De Agostini / Novara, 1973
Arti visive in Toscana: Centro Proposte, di Lara Vinca Masini, Nac / Milano, 1973
Francesco Pontieri: 'Quando l'occhio ci illude', Guarire / Milano, 1973
V.R.: 'Franco Grignani, galleria della Trinità', Corriere della Sera / Milano, 1973
Catalogo della mostra alla galleria Polymnia / Rapallo, 1973
'Operazione sul visivo', catalogo della mostra collettiva Studio 2 / Sesto San Giovanni, 1973
Franco Grignani: Catalogo della mostra personale alla Galleria Lorenzelli / Milano, 1973
'Carta d'identità di Franco Grignani', Arte e Società n° 8-9 / Roma, 1973
Annette Malochet: 'Da Kassel a Saint Vincent, il pubblico, ma dov'è', Arte e Società / Roma, 1973
Catalogo della mostra alla Galleria Trinità / Roma, 1973
Ida Treffoloni: Mostra di Franco Grignani: Radio Monteceneri (CH) / Lugano, 1973
Sandra Orienti: 'Ambigua consistenza dell'immagine', Il Popolo / Roma, 1973
'Franco Grignani', Daily American / Roma, 1973
Luigi Lambertini: 'Vivaci rassegne di fine d'anno', L'Unione Sarda / Sassari, 1973
L'Espresso / Roma, 1973
L'Asterisco / Roma, 1973
Sandra Orienti: 'L'asso nella Manica', Il Popolo / Roma, 1974
Giorgio De Marchi: L'Espresso / Roma, 1974
Claudia Terenzi: 'Franco Grignani: reale e illusorio', Paese Sera / Roma, 1974
Lorenza Trucchi: 'Ritorni: Grignani alla Marcon IV', Momento Sera / Roma, 1974
'Arte come sperimentazione e metodo' Gala / Milano, 1974
Guido Montana: 'Franco Grignani, Arte come sperimentazione e metodo', Catalogo alla Marcon IV / Roma, 1974
G. Ru. 'Franco Grignani, galleria Andromeda', Resto del Carlino / Bologna, 1974
Alberico Sala: 'I maestri del gusto', Il Giorno / Milano, 1974
Tommaso Trini: 'Franco Grignani, Rotonda di via Besana', Corriere della Sera / Milano, 1975
Sandra Orienti: 'Grignani o della ricerca', La Fiera Letteraria / Roma, 1975
A. di Bianca Greco: 'Franco Grignani', Il Domani / Palermo, 1975
Piero Zanotto: 'Grafica e advertising nel dopoguerra', Sipra / Torino, 1975
Guido L. Luzzato: 'Franco Grignani alla Rotonda di via Besana' Libera Stampa / Lugano, 1975
'Franco Grignani' Le Arti / Milano, 1975
Alcide Paolini: 'Franco Grignani, un grande grafico prigioniero della perfezione', Epoca / Milano, 1975
Giuseppe Caglioti: 'Quando arte e scienza si incontrano', Il Giornale / Milano, 1975
Manfredi Cavalli: '107 grafici', Gazzetta di Parma / Parma 1975
'Spazio Materia', Avanti / Milano, 1975
Emilio Pozzi: 'La metodologia di Franco Grignani', Lo Speciale / Milano, 1975
L.T.: 'Franco Grignani a Milano', Il Secolo d'Italia / Milano, 1975
Mostra di Franco Grignani a Milano, Avanti / Milano, 1975
Luigi Lambertini: 'Un metodo per vedere', L'Unione Sarda / Cagliari, 1975
Guido Lopez: 'Vitalità della Rotonda', Il Millimetro / Milano, 1975
Claudia Terenzi: 'Svelati i segreti del design', Paese Sera / Roma, 1975
L.V. Masini: 'Una metodologia della visione di Franco Grignani alla Rotonda di via Besana a Milano', Linea Grafica / Milano, 1975
'Che c'è di nuovo' L'Espresso / Roma, 1975
Tiziano Marcheselli: 'Grignani', Gazzetta di Parma / Parma 1975
Luigi Lambertini: 'Le ricerche di Franco Grignani', Giornale di Bergamo / Bergamo, 1975
'Franco Grignani alla Rotonda di via Besana', Parliamoci-Trinacria pubblicità / Milano, 1975
L.V. Masini: 'L'opera di Franco Grignani', Corriere del Ticino / Lugano, 1975
'Franco Grignani', Giornale di Sicilia / Palermo, 1975
E. Rox: 'Grignani ai Quattri Venti', L'Ora / Palermo, 1975
Dino Villani: 'Nelle gallerie Milanesi: Grignani', Libertà / Piacenza, 1975
'Arte grafica', Ore 12 / Roma, 1975
Marco Valsecchi: 'Franco Grignani', Il Giornale Nuovo / Milano, 1975
Alberico Sala: 'Ottica e Logica', Il Giorno / Milano, 1975
Giorgio Ruggeri: 'Grignani designer', Il Resto del Carlino / Bologna, 1975
Maria Verzelletti: 'Franco Grignani', Eco

D'Arte moderna / Bologna, 1975
Luigi Carluccio: 'Franco Grignani, una metodologia della visione', Panorama / Milano, 1975
Dino Villani: Gazzetta di Mantova / Mantova, 1975
Archivio Storico degli Artisti, Vol. 12 A-Z, Edit. IEDA / Milano, 1975
M.N. Vargas: 'Franco Grignani, una metodologia della visione', Gala / Milano, 1975
A.P.: 'Franco Grignani alla Rotonda della Besana', Graphicus / Torino, 1975
Romualdo Di Piero: 'Rotonda di via Besana', La Vernice / Venezia, 1975
Caterina Lelj: 'Grignani', La Vernice / Genova, 1975
L.V. Masini: 'Il design al di là delle mode', Il Polso / Milano, 1975
Omaggio a Grignani, Arte Regalo / Milano, 1975
Fausta Fano: '107 grafici dell'AGI', D'Ars Agency / Milano, 1975
A. di Bianca Greco: Le mostre a Palermo 'Franco Grignani', Il Domani / 1975
Marco Valsecchi: 'Franco Grignani', Il Nuovo Giornale / Milano, 1975
Silvio Coppola: 'Appunti per una lettura del visual-design di Franco Grignani', Le Arti / Milano, 1975
L.V. Masini e V. Fagone: 'Progetto struttura', Catalogo della Mostra al Museo Progressivo di Livorno / Livorno, 1975
G. Q.: 'Intervista con Franco Grignani', Arte e Società / Roma, 1975
Catalogo Civiche raccolte d'arte: Acquisizioni del Triennio 1972/1975 / Milano, 1975
Catalogo della XX Rassegna Nazionale d'arte contemporanea a Termoli / Termoli, 1975
Gianni Vianello: 'Franco Grignani', Linea Grafica / Milano, 1976
Corrado Marsan: 'Che arte fa?', D'Ars Agency / Milano, 1976
Michele Pierantoni: 'Le diagonali nascoste', Milano Sette / Milano, 1976
Germano Beringheli: 'Fenomeni della percezione', Il Lavoro / Genova, 1976
A.V.: 'Sono vere le diagonali?', Gala / Milano, 1976
Giorgio Mascherpa: 'Essere astratti con personalità', Avvenire / Milano, 1976
Germano Beringheli: Alla XX rassegna Nazionale di Termoli, Il Lavoro / Genova, 1976
'Grignani', Il Corriere Mercantile / Genova, 1976
G.M.: 'Grignani dal secondo futurismo', Avvenire / Milano, 1976
Elda Fezzi: 'Franco Grignani', Le Arti / Milano, 1976
Cesare Musatti: 'Riflessioni sul pensiero psico-analitico e incursioni nel mondo delle immagini', Ediz. Boringhieri / Torino, 1976
Stanley Mason: 'Franco Grignani, a Methodology of Vision', Graphis vol. 180 / Zurigo, 1976
Catalogo: Associazione per il disegno industriale ADI / Milano, 1976
Enotrio Mastrolonardo: 'Dal nuovo al fantastico', Arterama / Milano, 1976
Gianni Vianello: 'Franco Grignani', Linea Grafica / Milano, 1976
'Il fare artistico di Franco Grignani', Gala / Milano, 1976
Derna Querel: 'This week in Rome', / Roma, 1976
Franco Grignani: 'Le diagonali nascoste', Arte e Società / Roma, 1976
Franco Grignani, Rivista IBM / Milano, 1976
L.V. Masini: 'Graphic design in Italia', Iterarte 7 / Bologna, 1976
Franco Grignani: 'Le diagonali nascoste', Gala / Milano, 1976
Franco Grignani: 'Le diagonali nascoste', Catalogo della Galleria Lorenzelli / Milano, 1976
Piero Berengo Cardin: 'Dalla tela all'obiettivo e dietro-front', Il Messaggero / Roma, 1977
G.S.: 'Tra pittura e fotografia', Il Tempo / Roma, 1977
Lorenza Trucchi: 'Tra arte e fotografia', Momento Sera / Roma, 1977
Franco Grignani, Notiziario Arquati Grafica / Collecchio, 1977
Annamaria Ciotti: 'Grignani', Ufficio stile / Milano, 1977
Piero Recanicchi: 'La fotografia? Una parente povera', Il Mese / Milano, 1977
G.C. Argan: 'El sentido de una larga busqueda', Catalogo dell'antologica al Museo de Bellas Artes di Caracas / Caracas, 1977
L.V. Masini: Art Nouveau, Editore Martello / Milano, 1977
Alfred Hohenegger: Forma e Segno, Romana Libri alfabeto / Roma, 1977
Mara Comerlati: 'Hacer Cultura Significa dar educar, sensibilizar, y tal vez atormentar', El Nacional / Caracas, 1977
Gloria Crnevali: 'Franco Grignani, La Cultura se Logra Sabiendo cómo se Hacen las cosas', El Universal / Caracas, 1977
Roberto Guevara: 'Grignani', El Nacional / Caracas, 1977
Roberto Montero Castro: Mostra AGI al Museo de Arte Contemporaneo di Caracas / Caracas, 1977
Gonzalo Castellanos: Comunicato alla Radio Nacional di Caracas; 1977
Rafael Pineda: 'Grignani y Tamayo dos maestros', El Universal / Caracas, 1977
Artes investigación: 'Franco Grignani, un investigador incansable', Edit. E. Heredia Chabot / Caracas, 1977
Rafael Pineda: 'El ojo lateral, Franco Grignani' Imagen 110 / Caracas, 1978
Franco Solmi: 'L'altro occhio di polifemo', capitolo: Ambiguità percettiva, una situazione italiana, Catalogo della mostra alla Galleria d'Arte Moderna / Bologna, 1978
Giuseppe Turroni: 'Franco Grignani', Catalogo monografico edito dalla Galleria Il Diaframma / Milano, 1978
GiTi: 'Il segno come matrice, il fenomeno come variabilità analitica', Linea Grafica / Milano, 1978
Giuseppe Caglioti e Eduardo R. Caianiello: 'Ambiguity in visual comunication: a case study, Discoveries International Symposium / Paris, 1978
Colin Forbes: 'Graphic design in Europe', Idea vol. 150 / Tokyo, 1978
L.V. Masini: Segnalazione sul Catalogo Nazionale Bolaffi Edit. / Torino, 1978
European Trademarks an Logotypes, Idea / Tokyo, 1979
Italo Zannier: 70 anni di fotografia in Italia, Edit. Punto e Virgola / Modena, 1979
Giorgio Ruggeri, Le diagonali nascoste Resto del Carlino, 1979
Metodologia nella visione dell'opera di Franco Grignani, Resto del Carlino, (cronaca di Reggio)
Lino Cavallari: Gli inganni ottici di Franco Grignani Resto del Carlino, Bologna 1979
Carlo Munari: Arte moderna italiana, Editore Fratelli Conte, Napoli 1979

Sull'opera di Grignani hanno scritto:

U. Apollonio, G.C. Argan, G. Ballo, C. Belloli,
G. Beringheli, D. Buzzati, L. Caramel,
G. Carnevali, R.G. Carraher, G. Celant,
A.M. Ciotti, M. Comerlati, B. D'Amore,
K. Diemer, G. Dorfles, A. Dragone, E. Fezzi,
R. Goldwater, R. Guevara, R.C. Kenedy,
L. Lambertini, C. Lelj, K. Masaru,
G. Mascherpa, L.V. Masini, S. Mason,
V. Melchiorre, G. Montana, C. Musatti, C. Munari,
S. Orienti, F. Passoni, R. Pineda, G. Ruggeri,
A. Sala, F. Solmi, C. Terenzi, I. Tomassoni,
T. Trini, G. Turroni, L. Trucchi, M. Valsecchi,
N. Vargas, F. Vincitorio, R. Wuster.

Elenco delle opere esposte

1 / Strutture cubiche interferenti, 1946
cm. 60x65, china e acquarello

2 / Progressione al centro orizzontale, 1952
cm. 50x50, disegno e vetro industriale

3 / Progressione strutturale, al centro orizzontale, 1952
cm. 50x50, disegno e vetro industriale

4 / Quadridimensionale a sviluppo continuo, 1967
legno laccato, cm. 60x60x140

5 / Spazio mobile (forme continue nello spazio), 1967
legno laccato

6 / Architettura periodica, 1967
legno laccato, alt. cm. 137

7 / Concavo convesso illusorio, 1949
Sperimentale di subpercezione, (128)

8 / Slittamento ottico di dischi di carta, 1950
Sperimentale di subpercezione, (3/F)

9 / Interferenze plurivolumetriche, 1950
Sperimentale di subpercezione, (1/F)

10 / Plurisconnessione del centro induttivo (sdoppiamenti), 1953
Sperimentale di distorsione

11 / Ondulazioni multiple interdipendenti, 1953
Sperimentale di distorsione

12 / Oscillogramma, 1957
Sperimentale di moiré

13 / Trama texturizzata e tridimensionale, 1956
Sperimentale di moiré

14 / Liquefazione reticolare, 1955
Sperimentale di moiré

15 / Campo lenticolare, 1956
Sperimentale di moiré, (9/F)

16 / Sedici quadrati, quadrettati in un quadrato, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (46/A)

17 / Campo oscillante, 1962
Tempera, cm. 70x70, (58/A)

18 / Vibrazione crociata, 1959
Tecnica mista, cm. 73x73, (24/C)

19 / Nove campi vibratili, 1963
Tecnica mista, cm. 70x70, (34/A)

20 / Vibrazione scalare, 1963
Tecnica mista, cm. 73x73, (53/A)

21 / Quattro cubi (due cubi + due parallelepipedi), 1963
Tempera, cm. 70x70, (30/A)

22 / Diciotto livelli di vibrazione, 1963
Tecnica mista, cm. 73x73, (55/A)

23 / Interlinea, 1963
Tecnica mista, cm. 70x70, (18/A)

24 / Permutazioni oscillografiche intermittenti, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (70/A)

25 / Permutazione in cento campi fenomenici, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (62/A)

26 / Permutazioni in campo denso su sessantaquattro moduli, 1963
Tecnica mista, cm. 73x73, (70/A)

27 / Permutazione continua, 1961
Tecnica mista, cm. 73x73, (60/A)

28 / Permutazioni segniche angolate, a valori numerici, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (40/A)

29 / Permutazione errante su trentadue rettangoli, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (63/A)

30 / Permutazione plastica nel campo, 1959
Tecnica mista, cm. 70x70, (26/B)

31 / Inserimento di figura in trama 1, 2, 4, 8, - 1963
Olio su tela, cm. 96x96, (71)

32 / Vibrazione - luce induttiva, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (70)

33 / Proiezione strutturata C, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (25)

34 / Induzione pulsante, 1965
Olio su tela, cm. 96x76, (16)

35 / Concavo convesso, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (8)

36 / Strutturazione fluttuante, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (30)

37 / Periodica incombente, 1969
Olio su tela, cm. 96x122, (216)

38 / Periodica, 1969
tecnica mista, cm. 73x73, (601)

39 / Periodica, 1968
Tecnica mista, cm. 73x73, (600)

40 / Periodica, 1968
Acrilico, cm. 73x73, (596)

41 / Periodica, 1969
Acrilico, cm. 73x73, (546)

42 / Dissociazione proiettiva dal campo, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (322)

43 / Dissociazione al bordo, 1969
Acrilico, cm. 51x73, (290)

44 / Dissociazione dal campo, 1969
Acrilico, cm. 51x73, (391)

45 / Dissociazione dal bordo superiore, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (383)

46 / Bi-dissociazione simmetrica, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (339)

47 / Dissociazione dal bordo, 1969
Acrilico, cm. 51x51, (588)

48 / Packaging, 1967
Olio su tela, cm. 76x96, (106)

49 / Packaging, 1967
Olio su tela, cm. 76x96, (105)

50 / Bi-psicoplastica in tensione, 1971
Acrilico, cm. 73x73, (610)

51 / Psicoplastica, 1969
Acrilico, cm. 73x73, (571)

52 / Psicoplastica anamorfica, 1968
Acrilico, cm. 101x71, (207)

53 / Psicoplastica nel campo, 1972
Acrilico, cm. 73x73, (468)

54 / Psicostruttura, 1973
Acrilico, cm. 100x100, (560)

55 / Psicostruttura, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (592)

56 / Psicostruttura, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (604)

57 / Psicostruttura, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (618)

58 / Psicostruttura, 1974
Acrilico, cm. 73x73, (641)

59 / Psicostruttura, 1974
Acrilico, cm. 73x73, (619)

60 / Isoplastica, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (535)

61 / Psicostruttura, 1974
Acrilico, cm. 73x73, (633)

62 / Bi-psicoplastiche, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (506)

63 / Psicoplastica, 1974
Acrilico, cm. 73x102, (548)

64 / Psicoplastica scalare, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (516)

65 / Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 100x100, (DN909)

66 / Campo scalare, 1975
Tecnica mista, cm. 100x100, (DN917)

67 / Campo reticolare di 6899 punti, 1976
Tecnica mista, cm. 100x100, (DN940)

68 / Campo lineare oscillante, 1975
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN914)

69 / Interferenze lineari nel campo, 1974
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN901)

70 / Ottantun moduli in permutazione continua, 1978
China, cm. 51x51, (700)

71 / Spazio in permutazione continua, 1977
Tecnica mista, cm. 29x29, (703)

72 / Spazio in permutazione, 1977
Tecnica mista, cm. 29x29, (701)

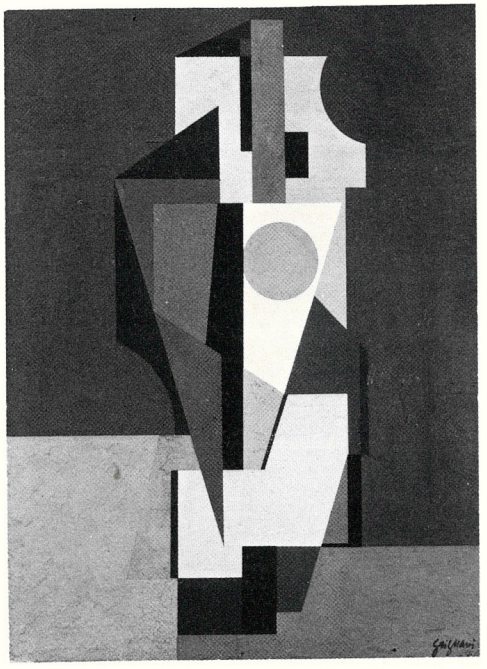
73 / Spazio in permutazione continua, 1977
Tecnica mista, cm. 29x29, (702)

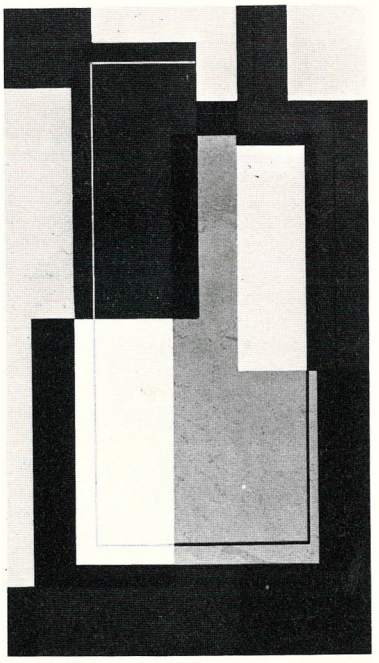
74 / Spazio in permutazione continua, 1978
Tecnica mista, cm. 29x29, (706)

Dieci serigrafie

Illustrazioni

Dal secondo futurismo



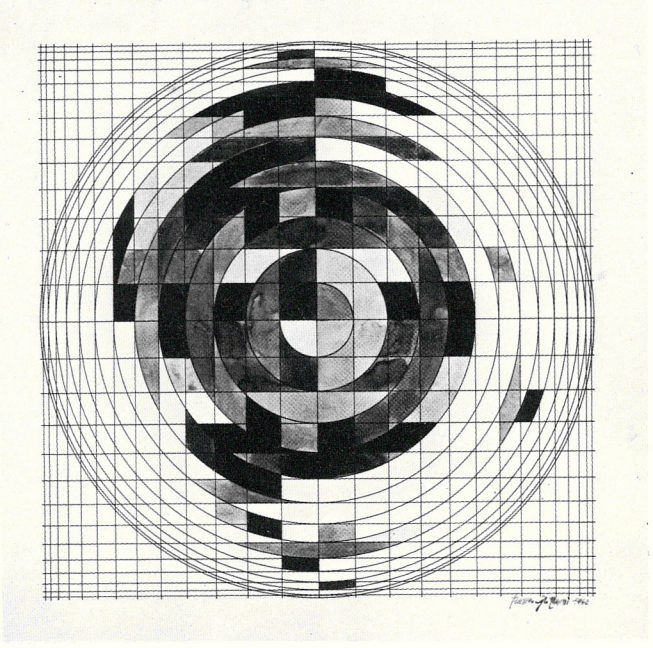


1
Paesaggio industriale, 1934
Tempera, cm. 15x23.5

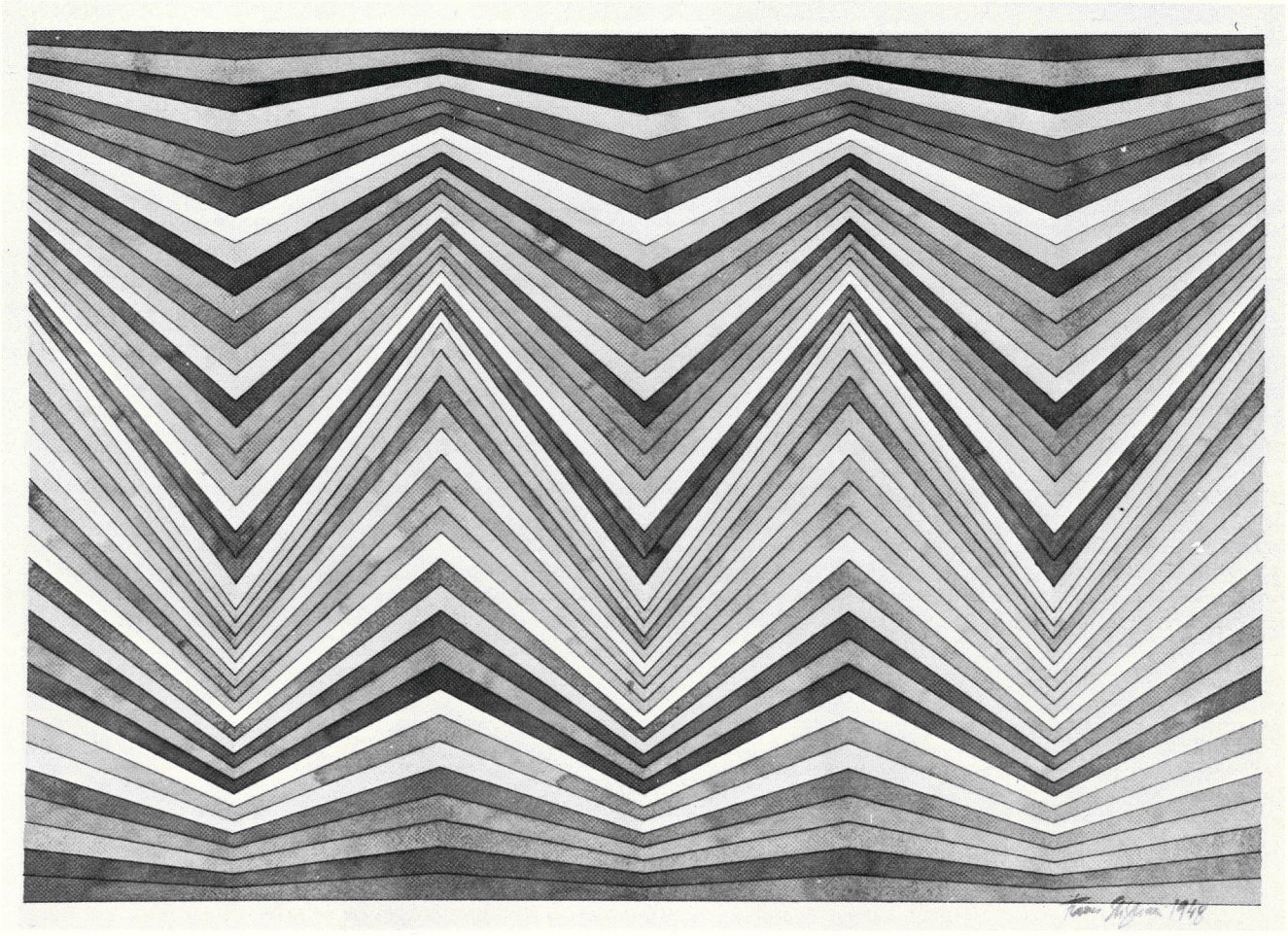
2
Composizione figurale, 1940
Tempera, cm. 30x40

3
Rapporti scambiati, 1934
Tempera, cm. 10x18.5

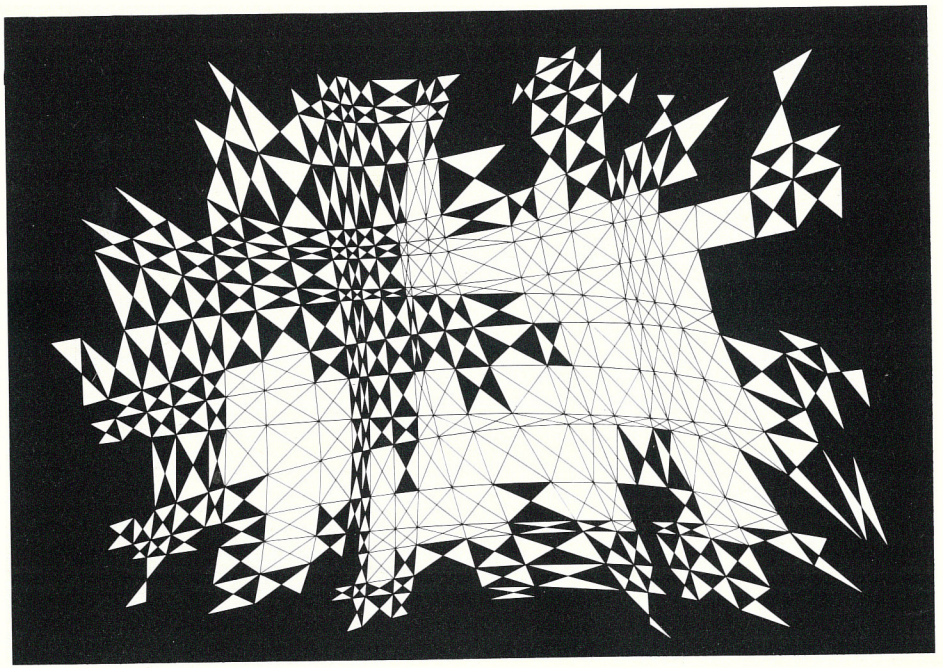
4
Struttura sferica da planimetria quadrettata, 1942
Acquarello e china, cm. 51x51

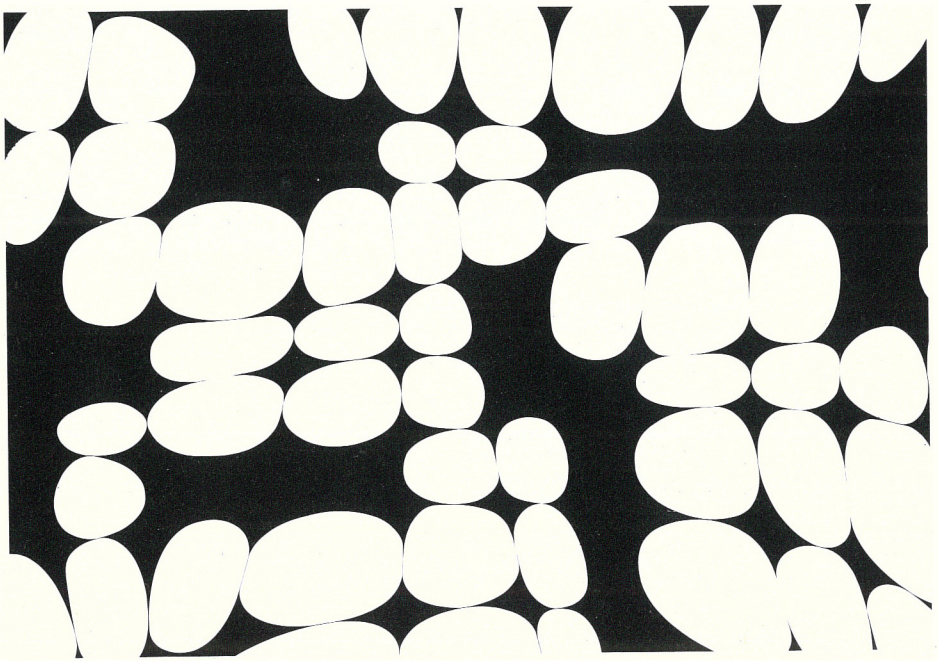


1 2 3
4



5
Tensioni angolate, 1948
Acquarello e china, cm. 69x52

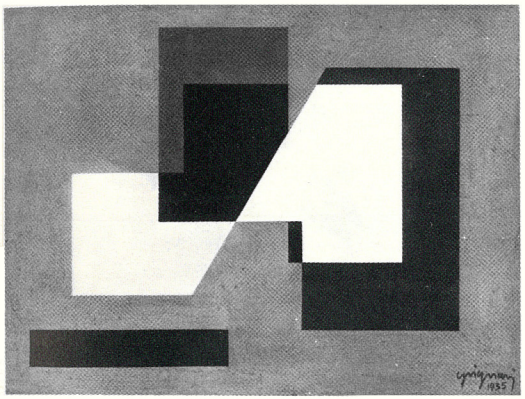




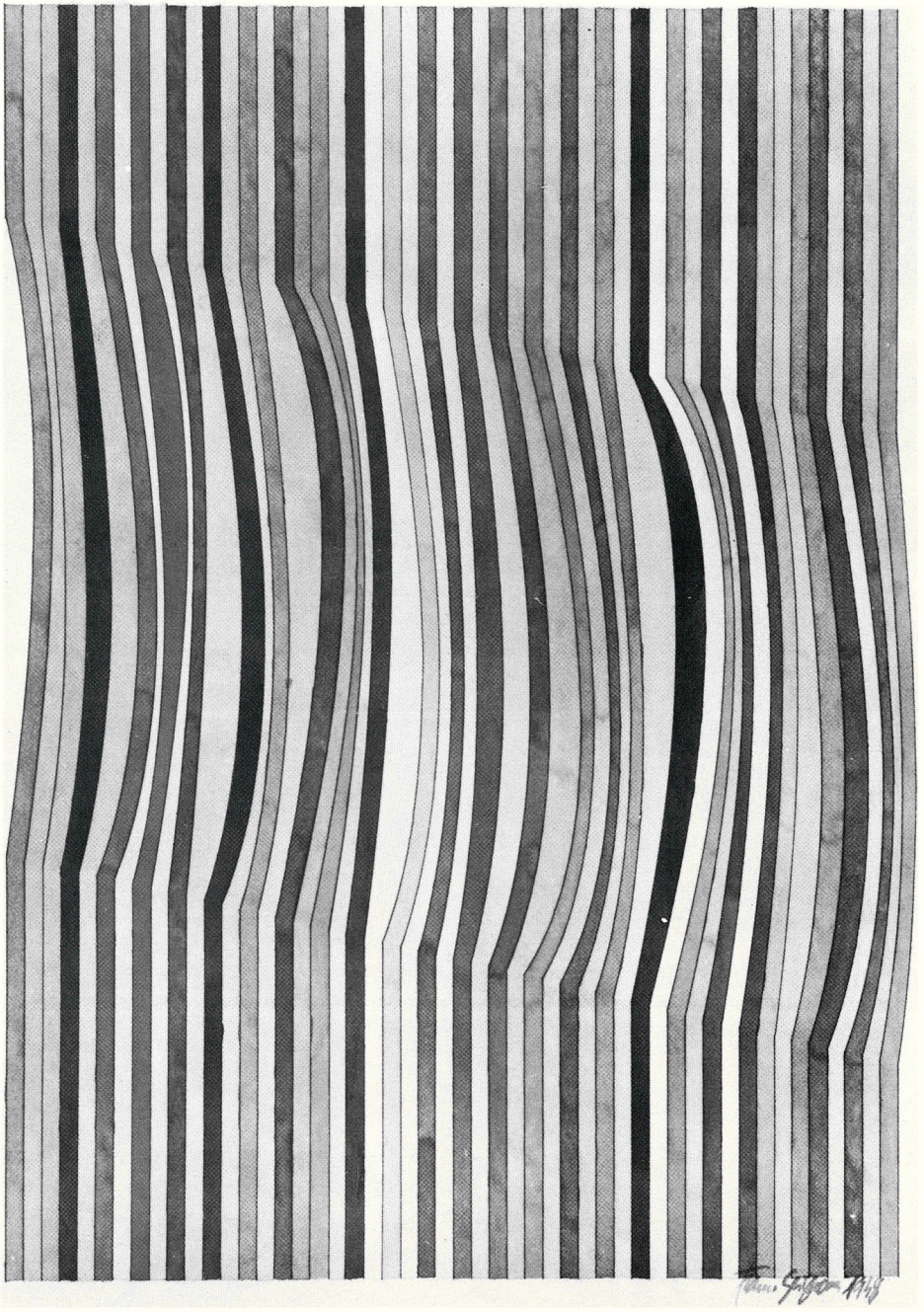
6
7

6
Costruzione, 1946
Tempera, cm. 49.5x35

7
Costruzione ovoidale, 1945
China, cm. 49x34.5



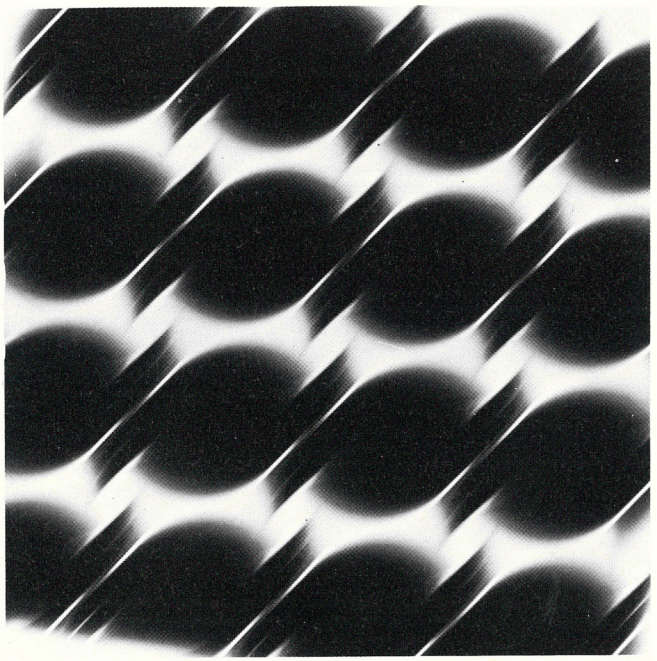
8
9 10



8
Struttura centripeta continua, 1948
Tempera ad aerografo, cm. 32x32

9
Composizione geometrica, 1935
Tempera, cm. 11.5x11

10
Curve inserite nelle verticali, 1948
Acquarello e china, cm. 52x69



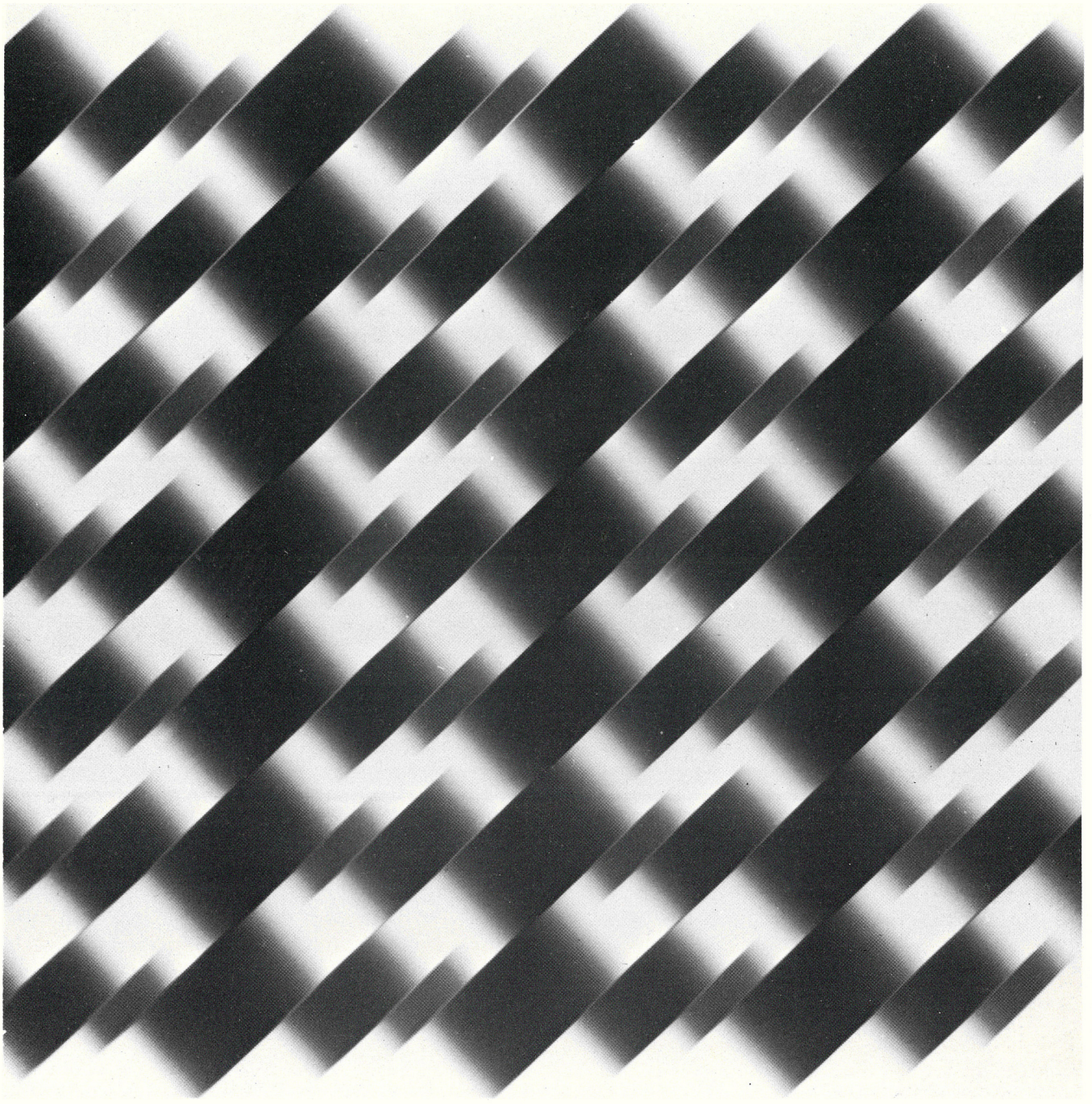
11 12
13

11
Slittamento ottico con dischi di carta, 1950
Sperimentale di subpercezione

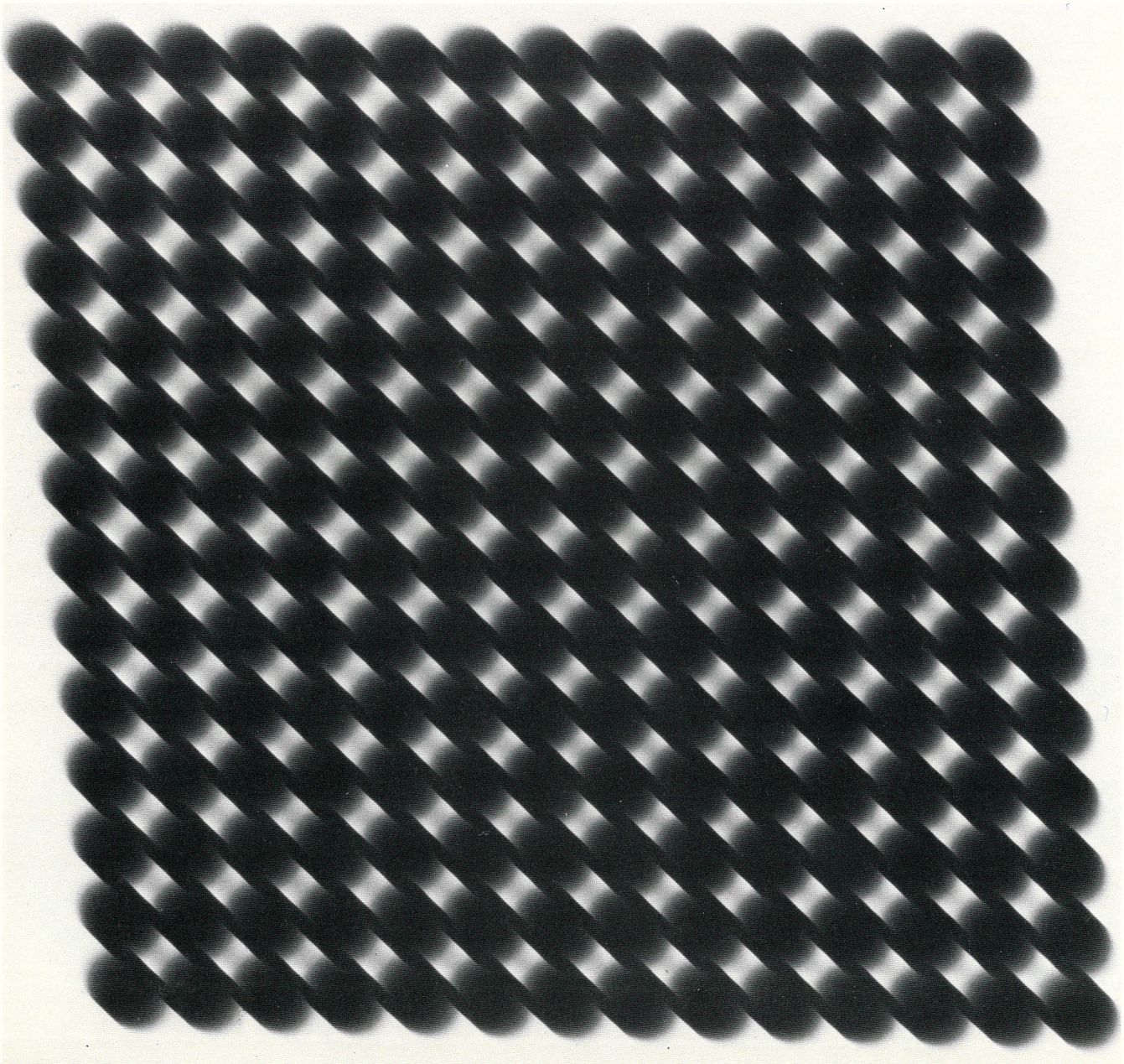
12
Minifrazione-luce su inversione modulare, 1949
Sperimentale di subpercezione, (128)

13
Slittamento proiettivo, 1950
Sperimentale di subpercezione

14
Trasposizioni volumetriche scalari su tangenze diagonali,
1950
Sperimentale di subpercezione, (187)



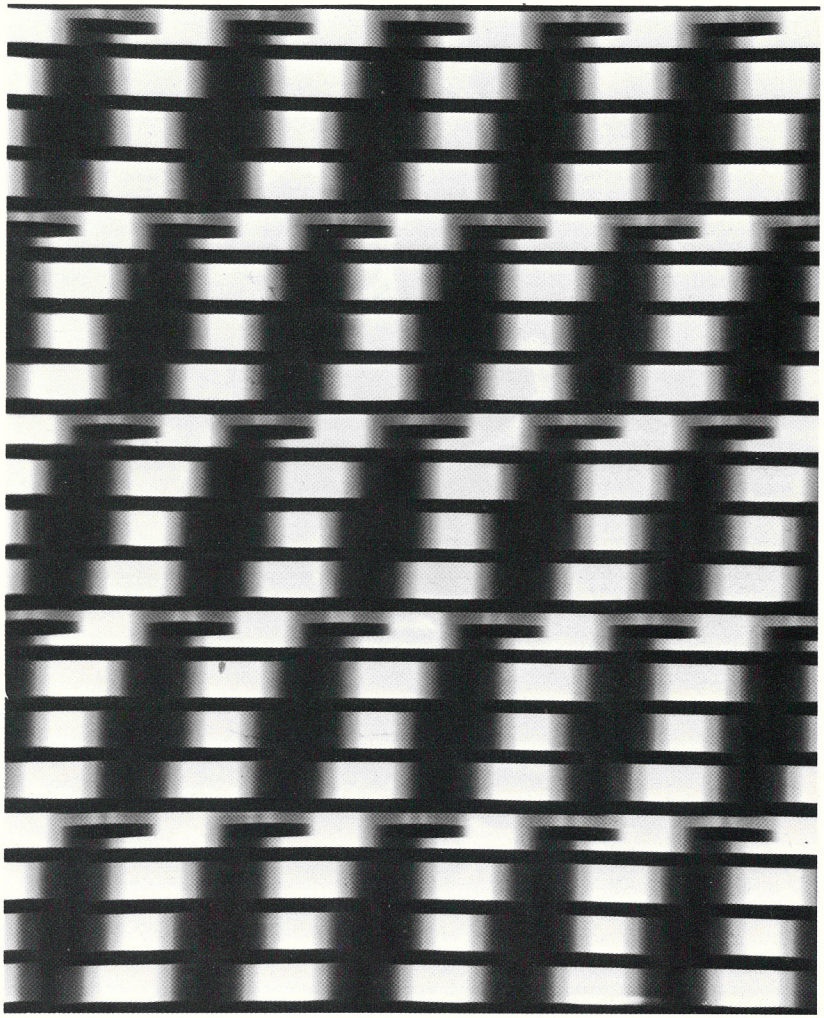
15
Trasferimenti plastico-tensivi nel campo tissurale, 1951
Sperimentale di subpercezione, (234)

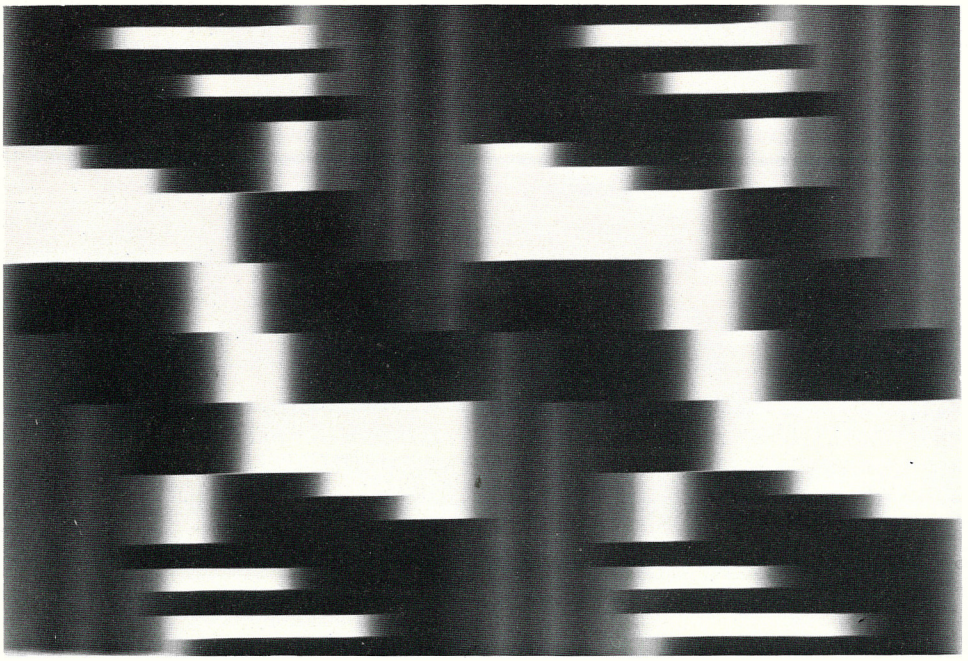


16
Torsioni plastico-dinamiche continue, 1951
Sperimentale di subpercezione, (342)

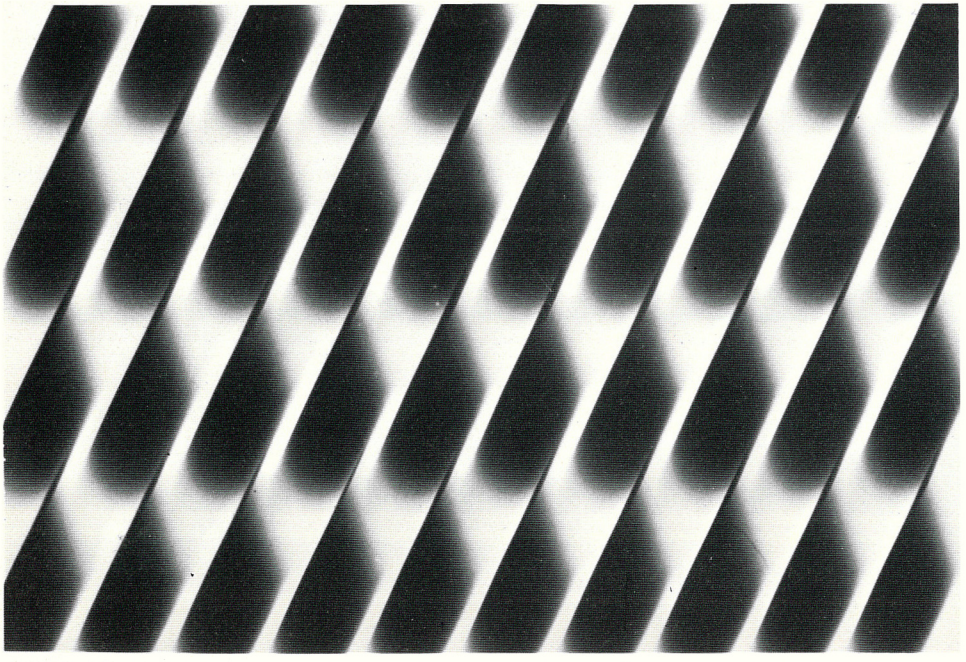
17
Scalarità plastico-tensiva, 1952
Sperimentale di subpercezione, (322)

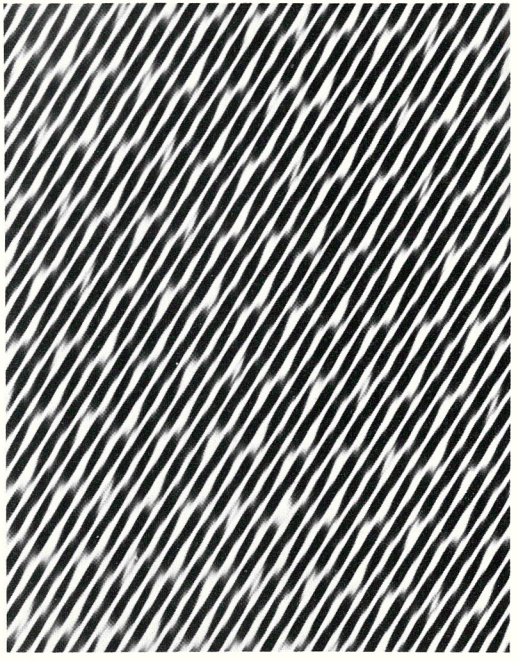
16 17

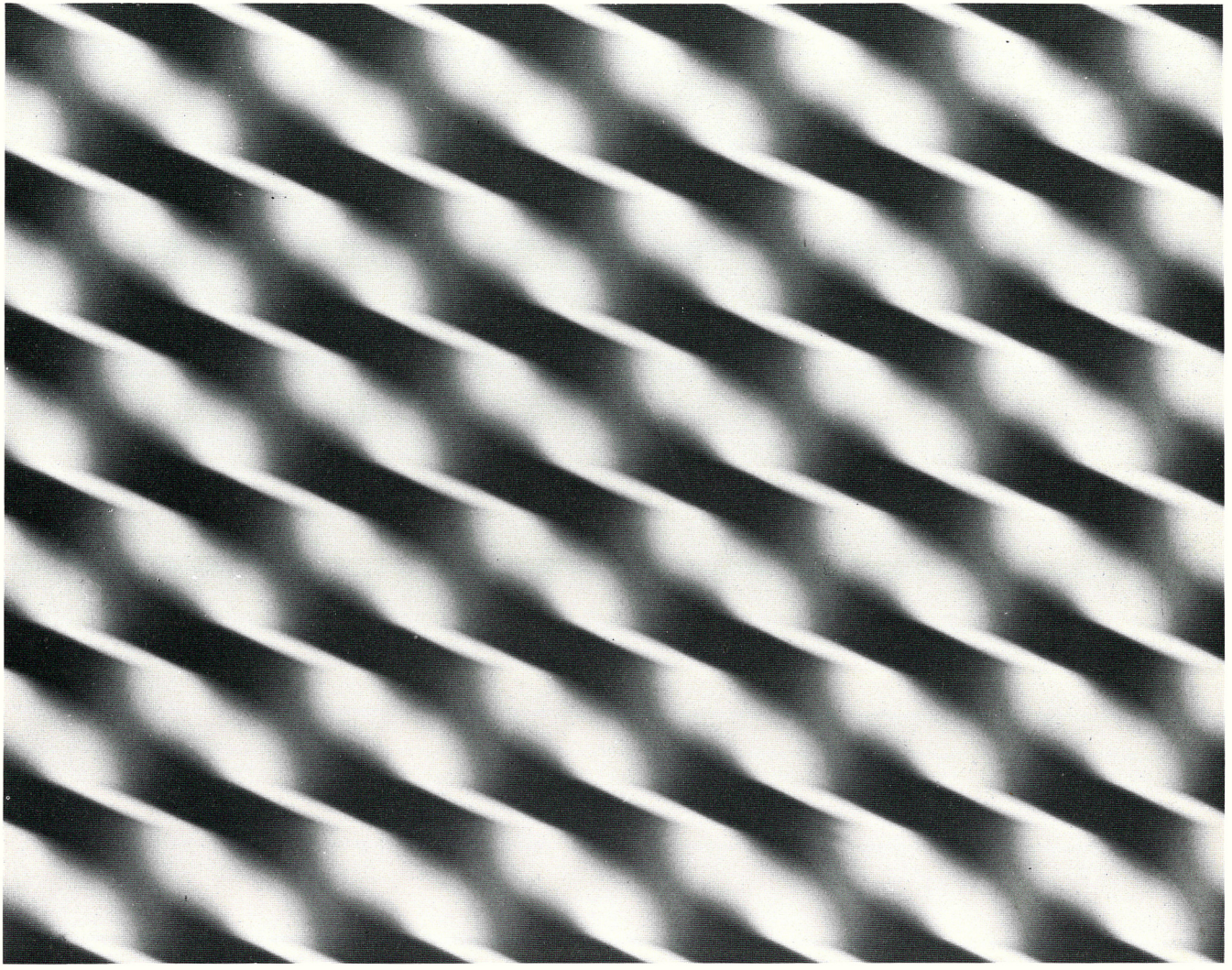




18
19 20 21







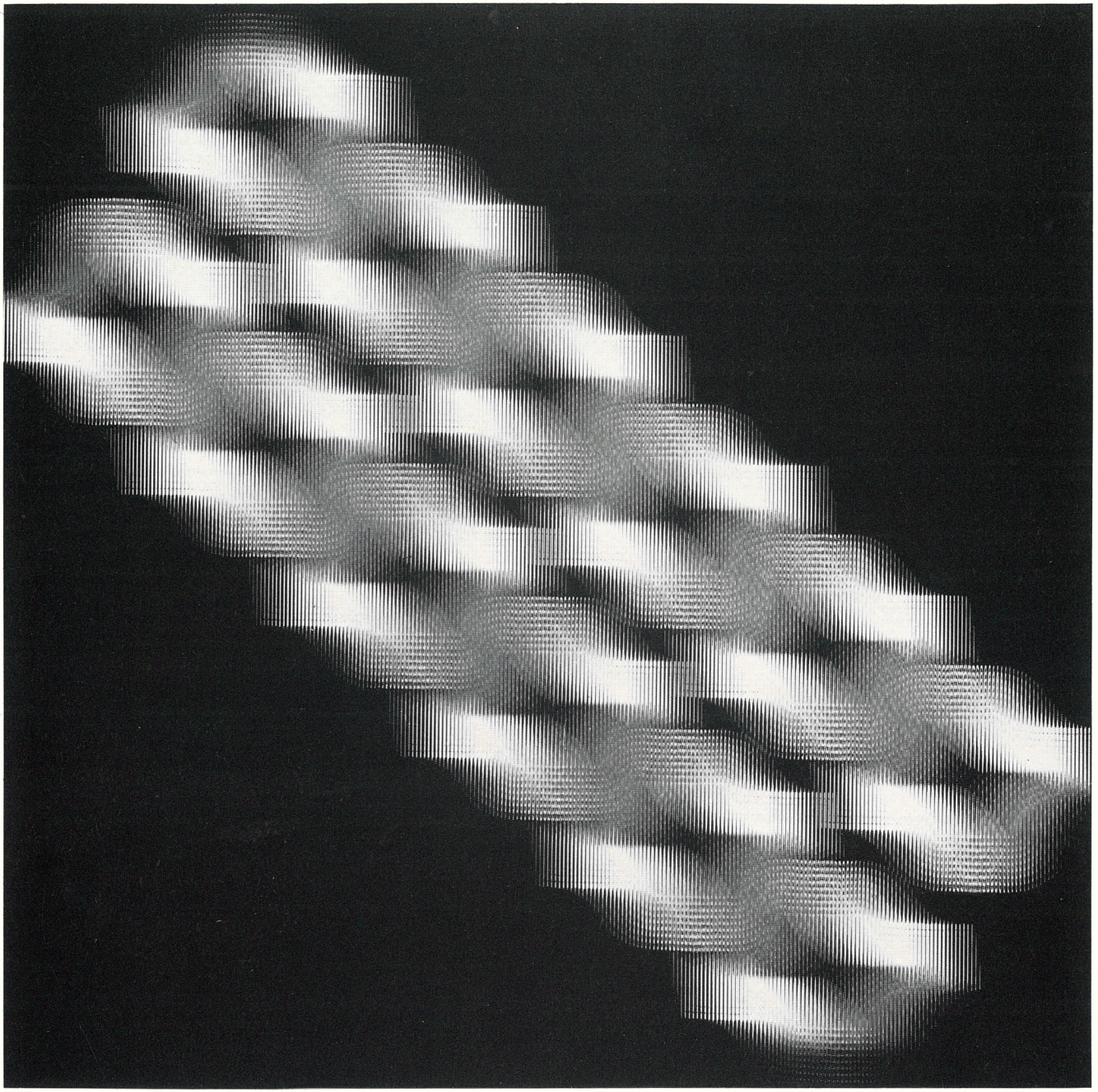
18
Interferenze plastico-scalari, 1950
Sperimentale di subpercezione, (210)

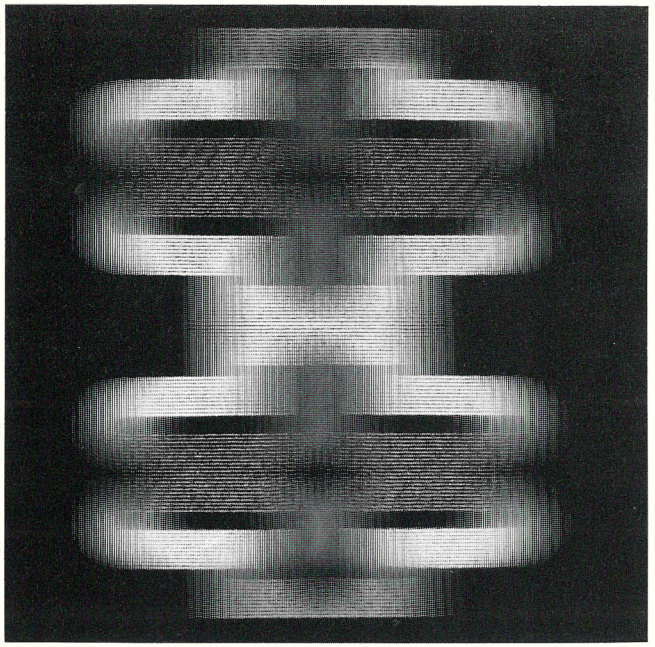
19
Concavo convesso illusorio, 1949
Sperimentale di subpercezione, (128)

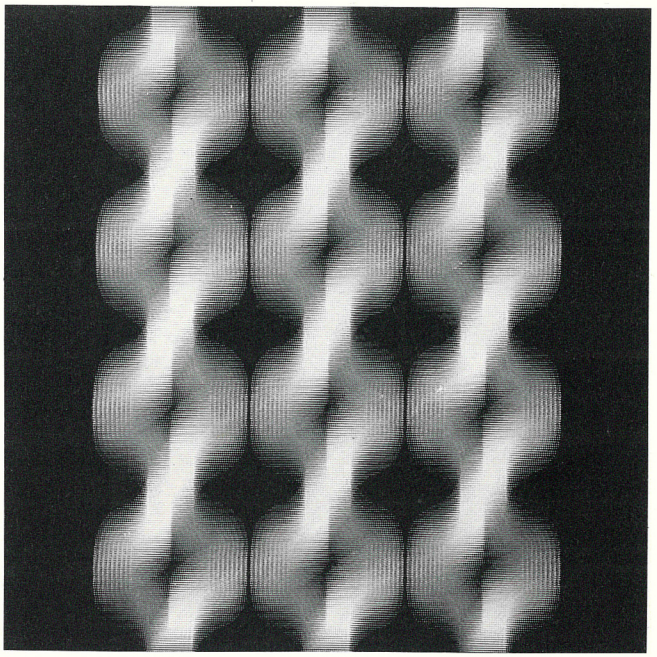
20
Densità diagonale, 1950
Sperimentale di subpercezione, (173)

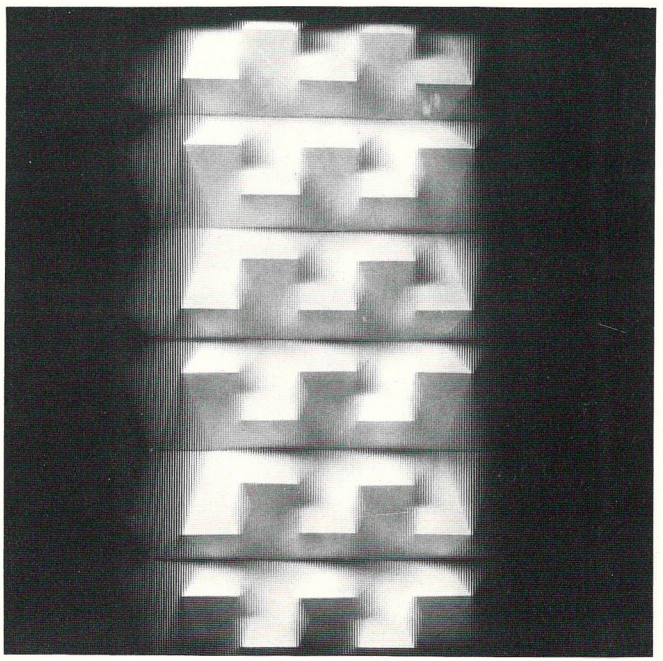
21
Alternanze plastiche diagonali, 1951
Sperimentale di subpercezione, (347)

22
Alterazione visiva di struttura diagonale, 1953
Disegno e vetro industriale, cm. 50x50







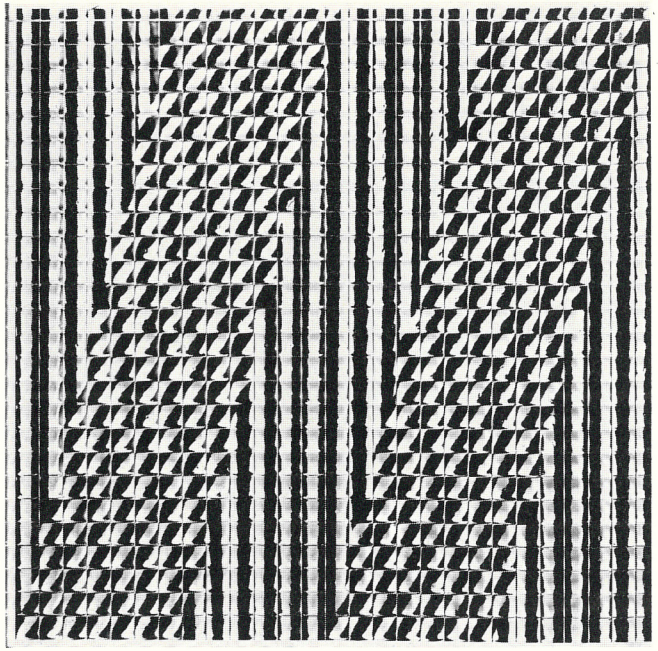


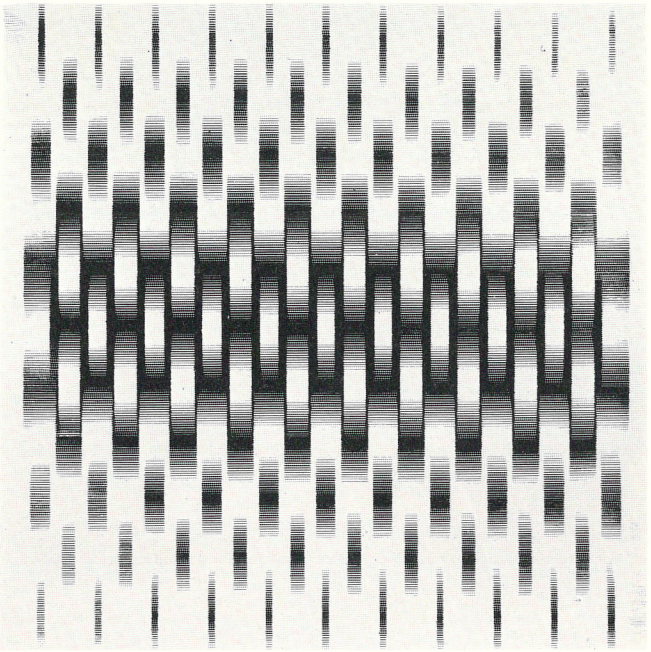
23 24
25

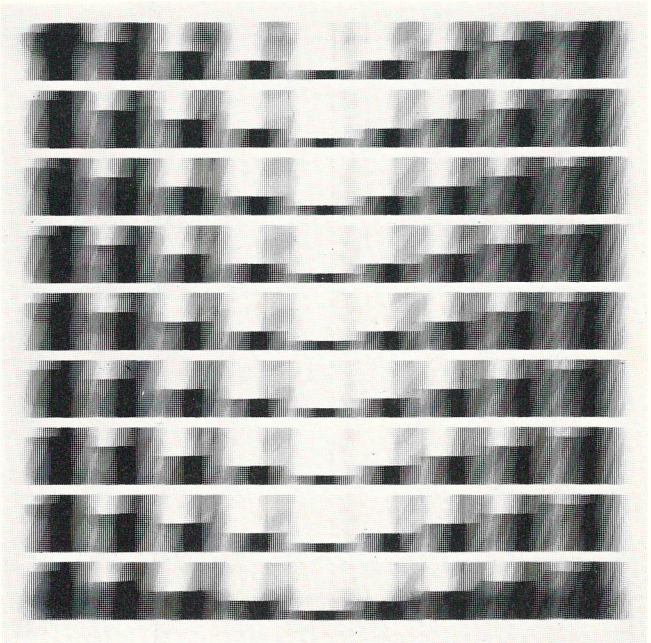
23
Alterazione visiva, 1953
Disegno e vetro industriale, cm. 50x50

24
Campo fenomenico di incroci e tangenze, 1953
Disegno e vetro industriale, cm. 50x50

25
Alterazione visiva di struttura plastica, 1952
Legno dipinto, specchio e vetro industriale, cm. 50x50







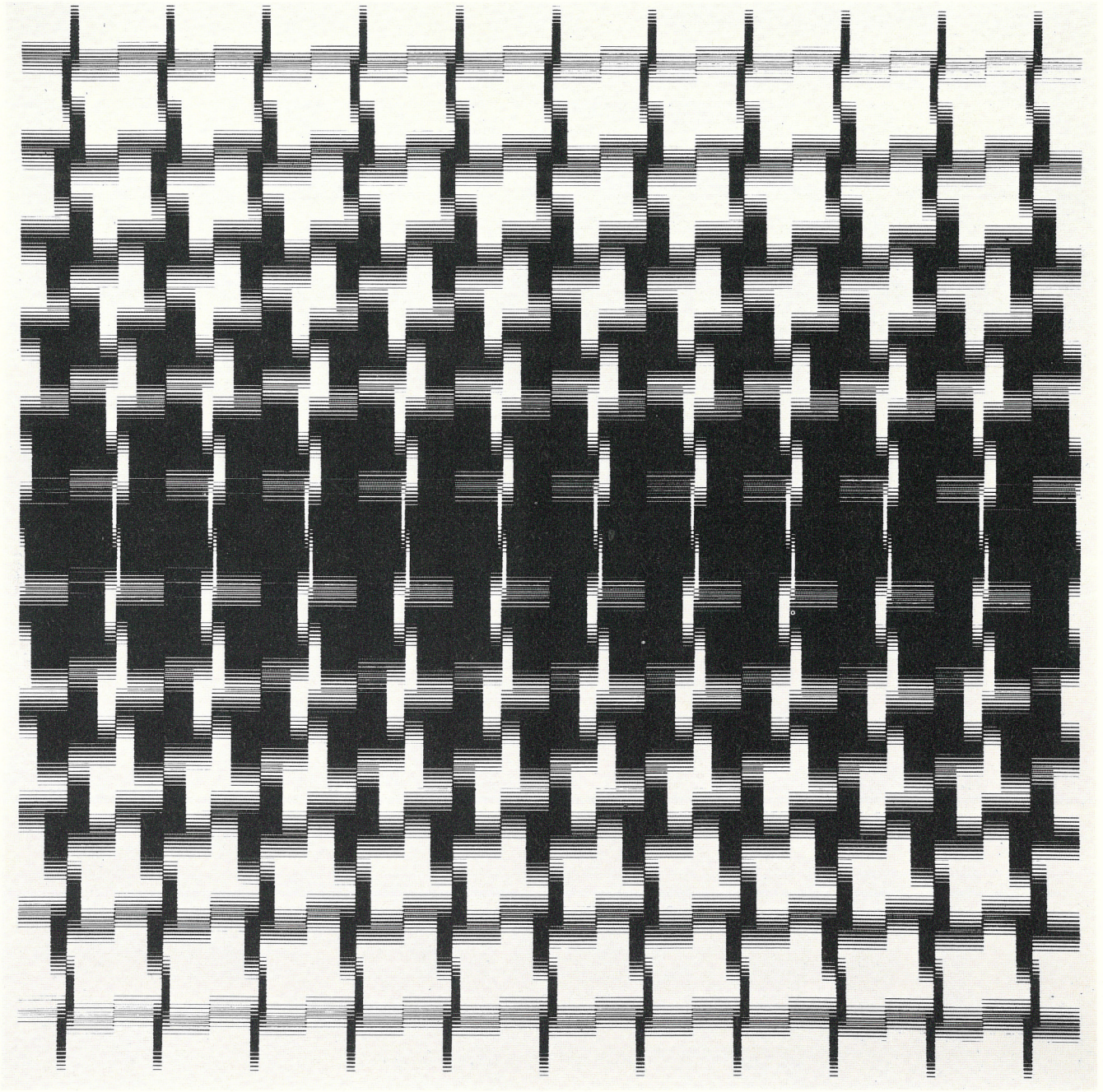
26
27
28

26
Alterazione visiva quadro-lenticolare, 1953
Disegno e vetro quadrettato, cm. 50x50

27
Progressione al centro orizzontale, 1952
Disegno e vetro industriale, cm. 50x50

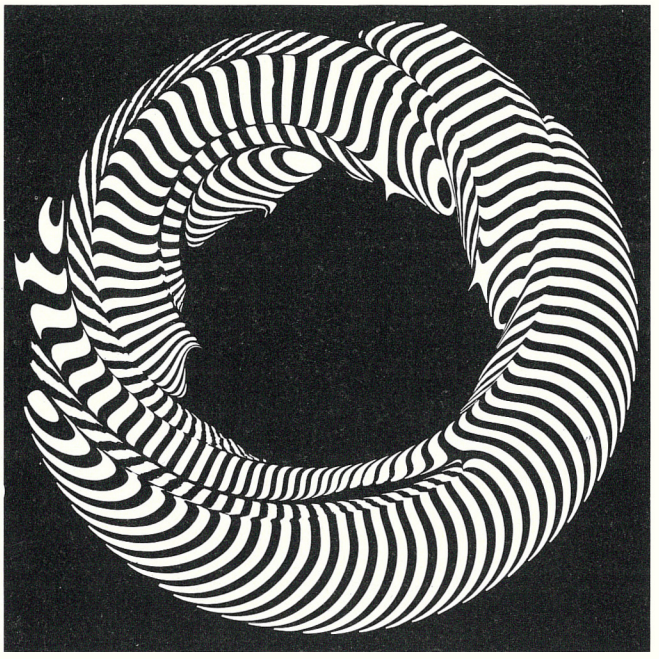
28
Scalare programmato, 1953
Disegno e vetro industriale, cm. 60x60

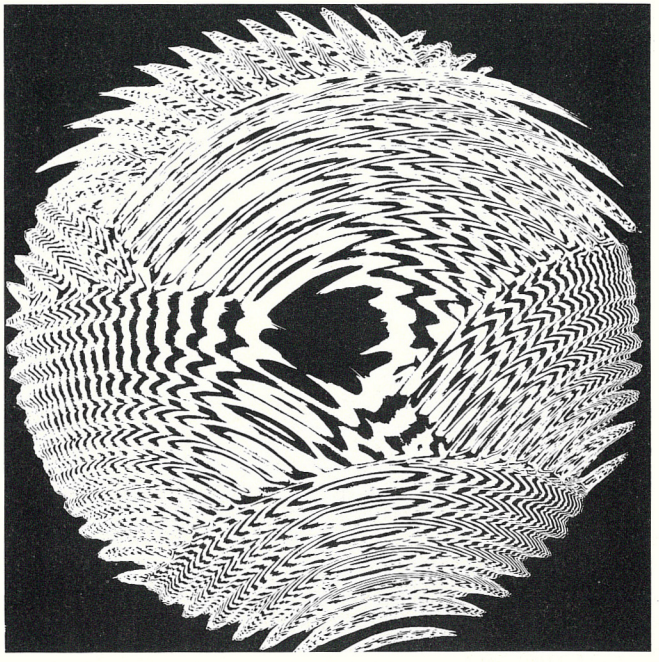
29
Progressione strutturale al centro orizzontale, 1952
Disegno e vetro industriale, cm. 50x50



30
Induzione dinamica, 1962
Sperimentale di distorsione spiraliforme

31
Tensioni sferiche in una struttura modulare, 1957
Sperimentale di distorsione





32 33
34

32
Tensioni proiettate, 1957
Sperimentale di distorsione e tensione

33
Sfera filtrata da archi lenticolari, 1959
Sperimentale di distorsione e tensione

34
Torsione e tensione anulare, 1962
Sperimentale di distorsione

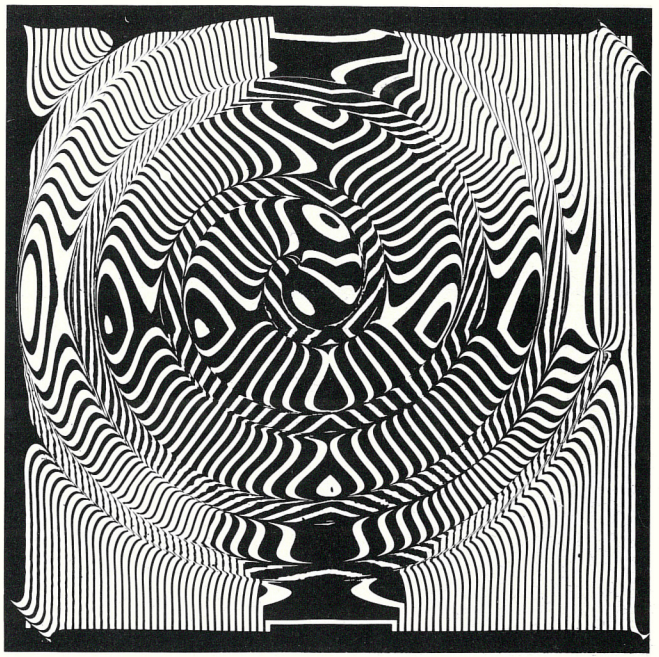
35
Sviluppo di tensioni dal centro induttivo, 1958
Sperimentale di distorsione e tensione

36
Ondulazioni multiple interdipendenti, 1953
Sperimentale di distorsione (variante B)

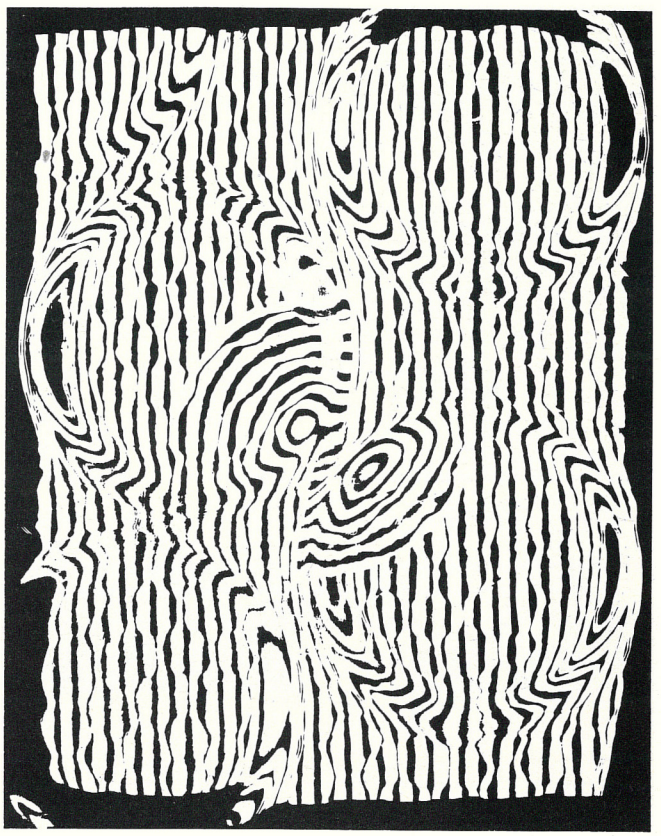
37
Tensione orizzontale su struttura a pied-de-poule, 1957
Sperimentale di distorsione e tensione

38
Grafie spiraliformi da superficie a rigatura parallela, 1960
Sperimentale di tensione

39
Tensioni sferiche da rigature parallele, 1953
Sperimentale di distorsione



38
37 39

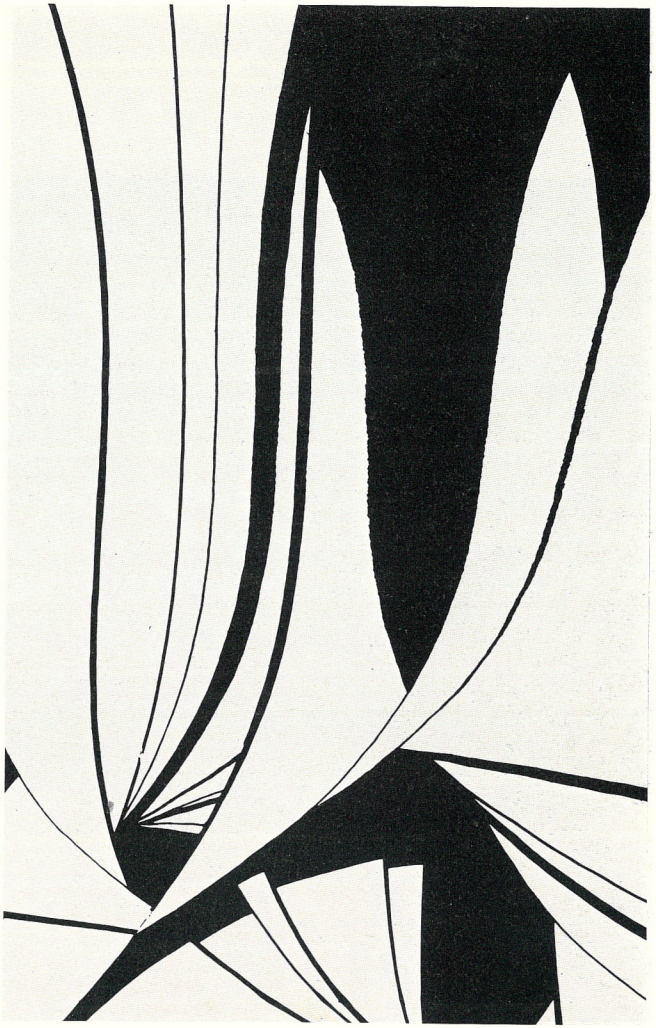


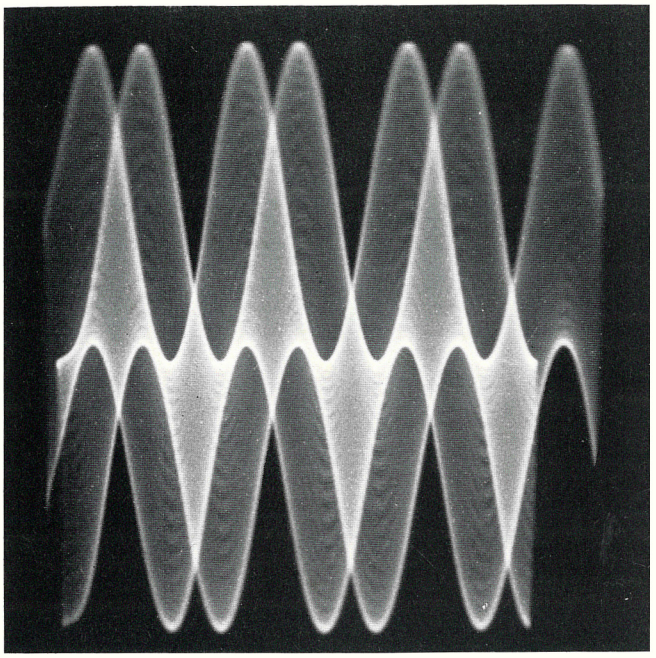
40
Lacerazione tensiva da trama a bolli, 1953
Sperimentale di distorsione e tensione

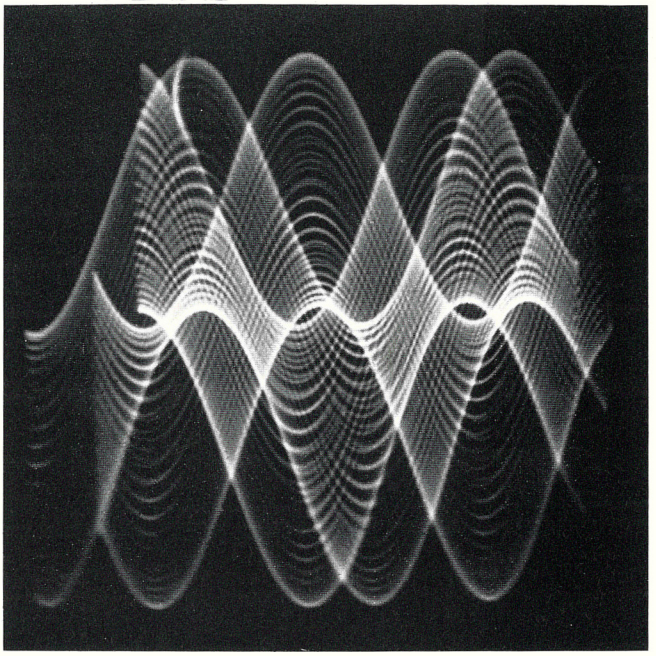
41
Vorticoso anulare dinamico, 1953
Sperimentale di distorsione

42
Le vele tensive, 1957
Sperimentale di tensione

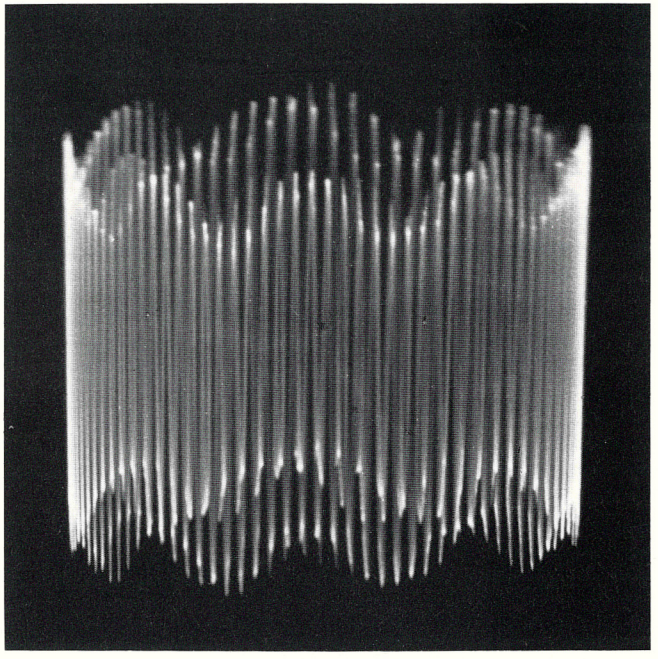
41 42







43 44
45

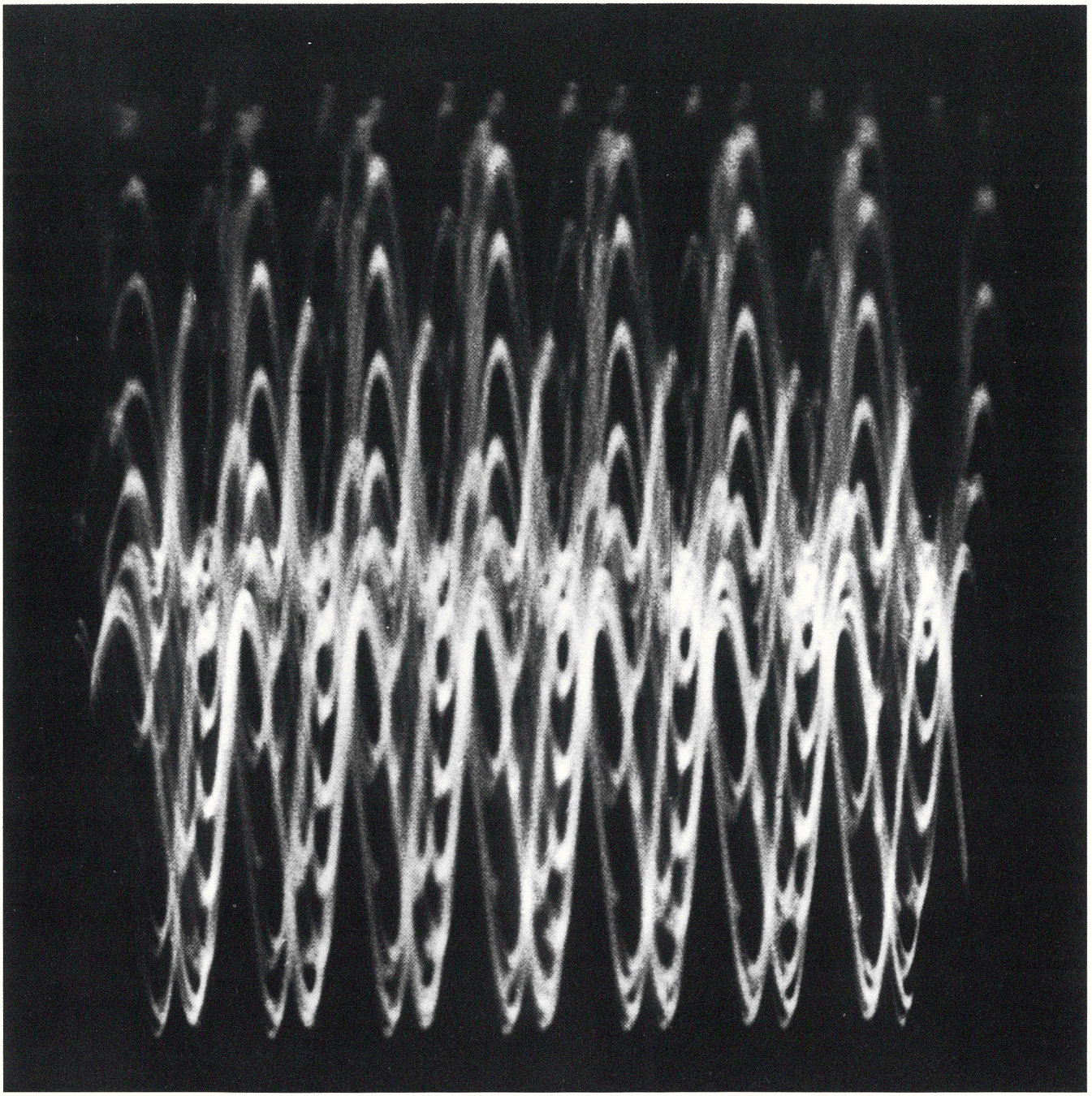


43
Speculazione grafica da oscillografo, 1953
Frazione A

44
Speculazione grafica da oscillografo, 1953
Frazione B

45
Speculazione grafica da oscillografo, 1953
Frazione C

46
Speculazione grafica da oscillografo, 1953
Frazione D

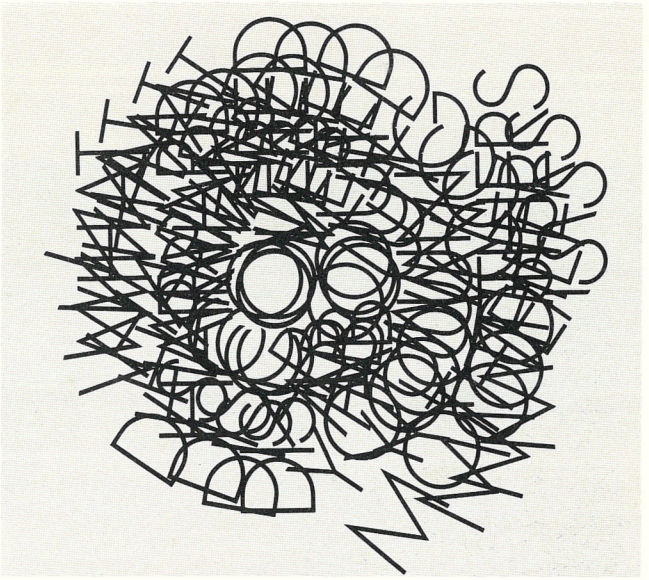


47
Lettering ad asta, distorto, 1954
Sperimentale

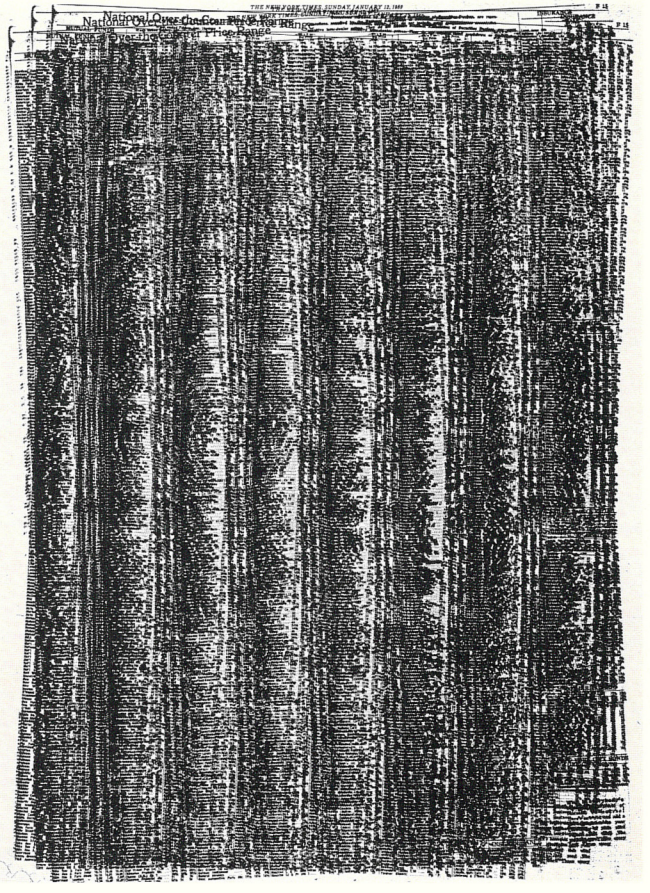
48
Lettering distorto e tensivo in un incrocio speculare, 1954
Sperimentale

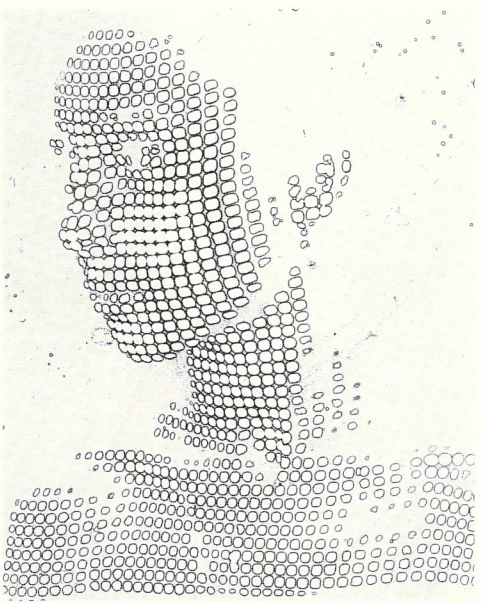
49
Densità e concentrazione induttiva nel lettering, 1955
Sperimentale

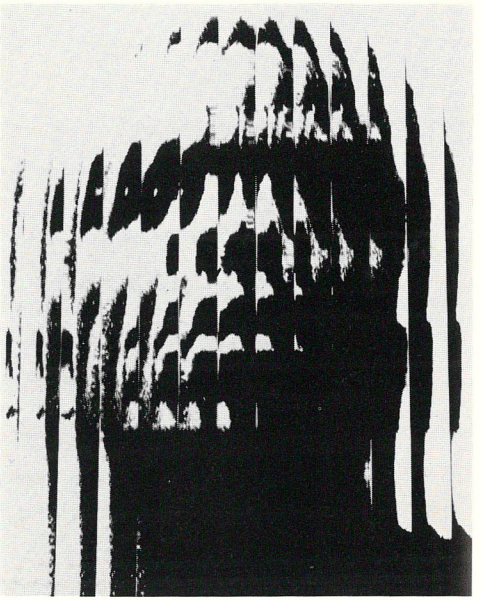
50
Torsione nella superficie tipografica
Sperimentale, (The New York Times, Sunday, January, 12, 1969)



49
48 50





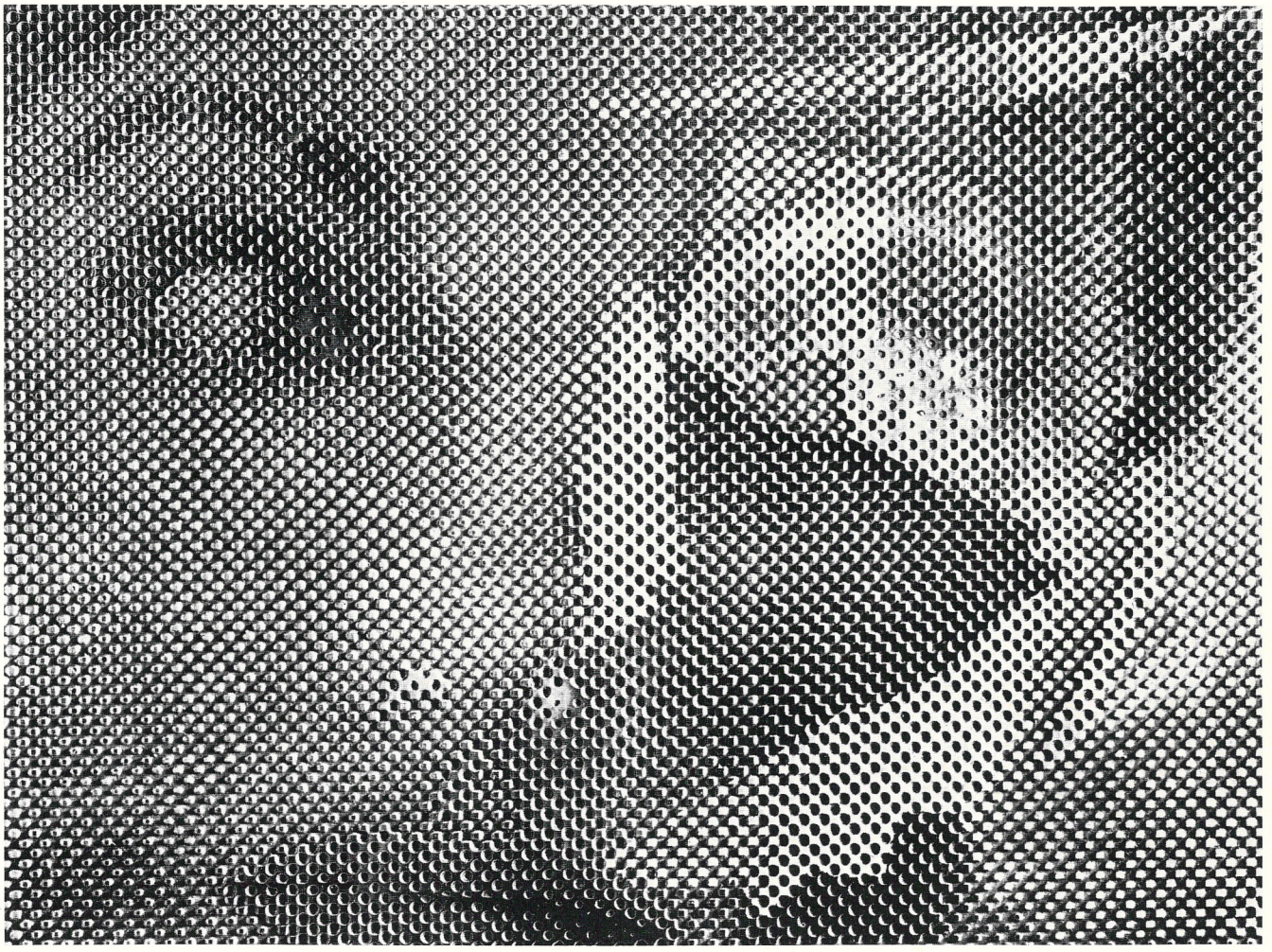


51
Sottrazione di luce nelle ombre di base, 1956
Sperimentale

52
Solarizzazione negativa su reticolo proiettato, 1955
Sperimentale

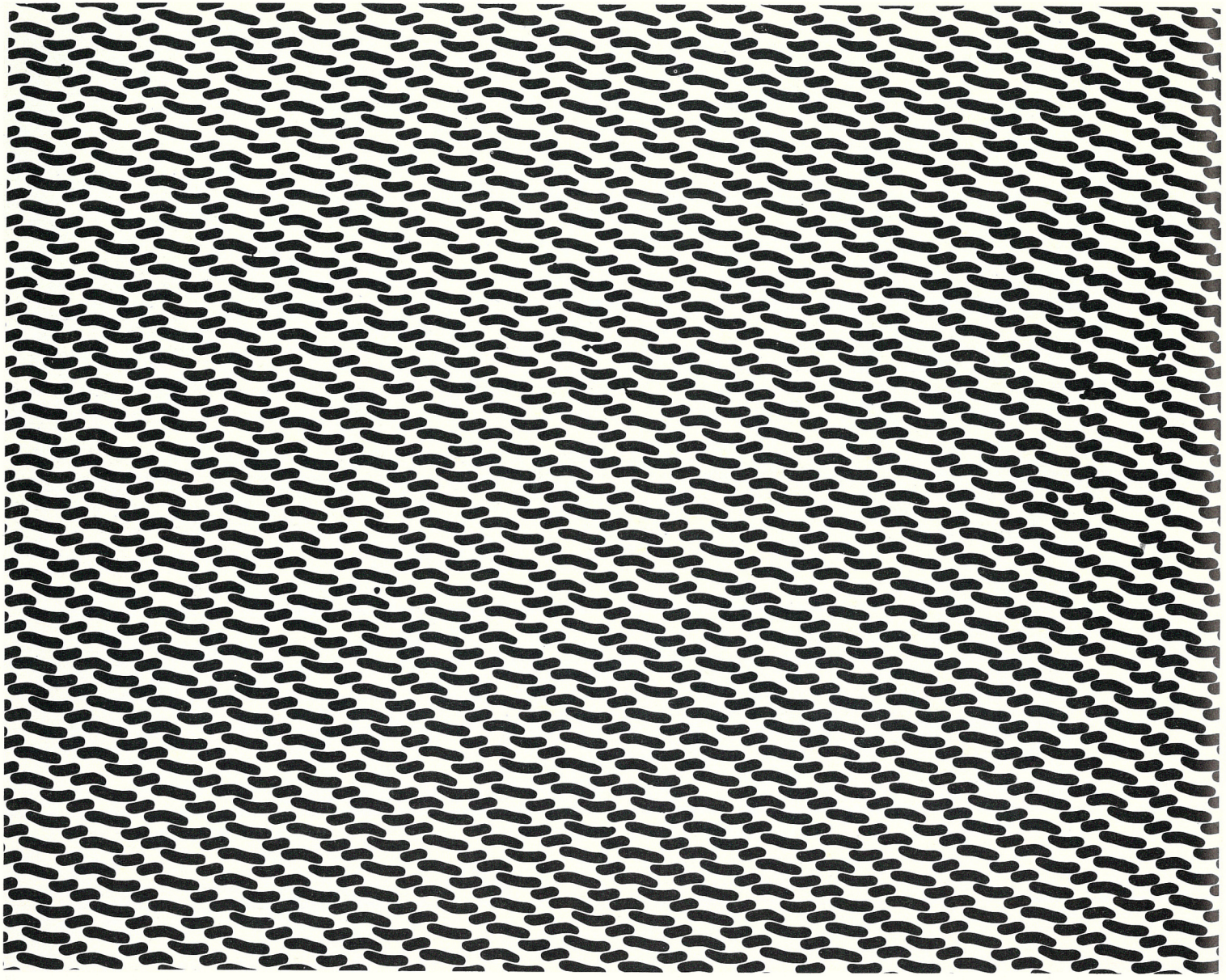
53
Immagine filtrata con vetro a righe bombate, 1951
Sperimentale

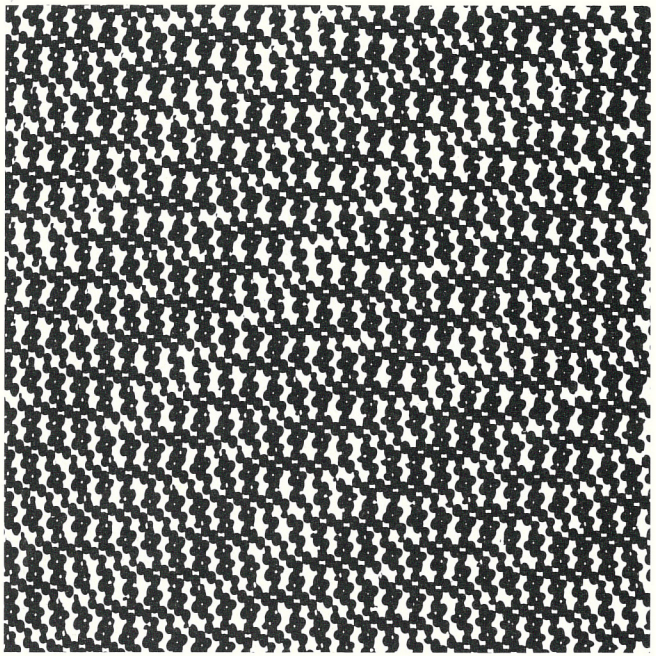
54
Liquefazione di luce in una macro immagine, 1955
Sperimentale

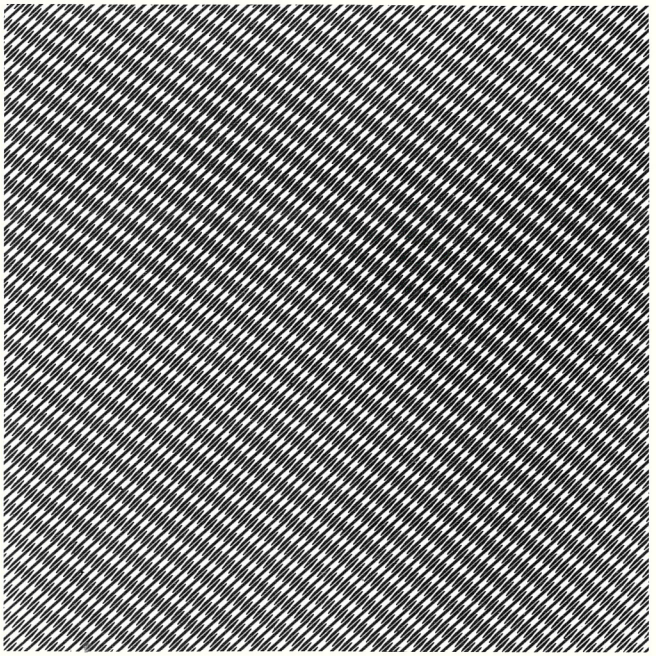


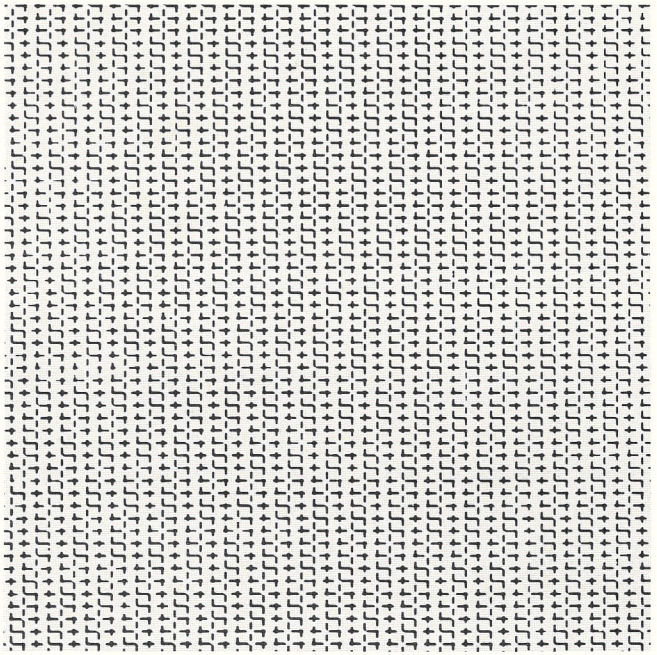
55
Solarizzazione negativa, positiva nella trama zincografica
di un cliché, 1951
Sperimentale, Alterazione della copertina della rivista
Bellezza d'Italia

56
Frazioni oldulatorie nel campo, 1956
Sperimentale di moiré









57 59
58

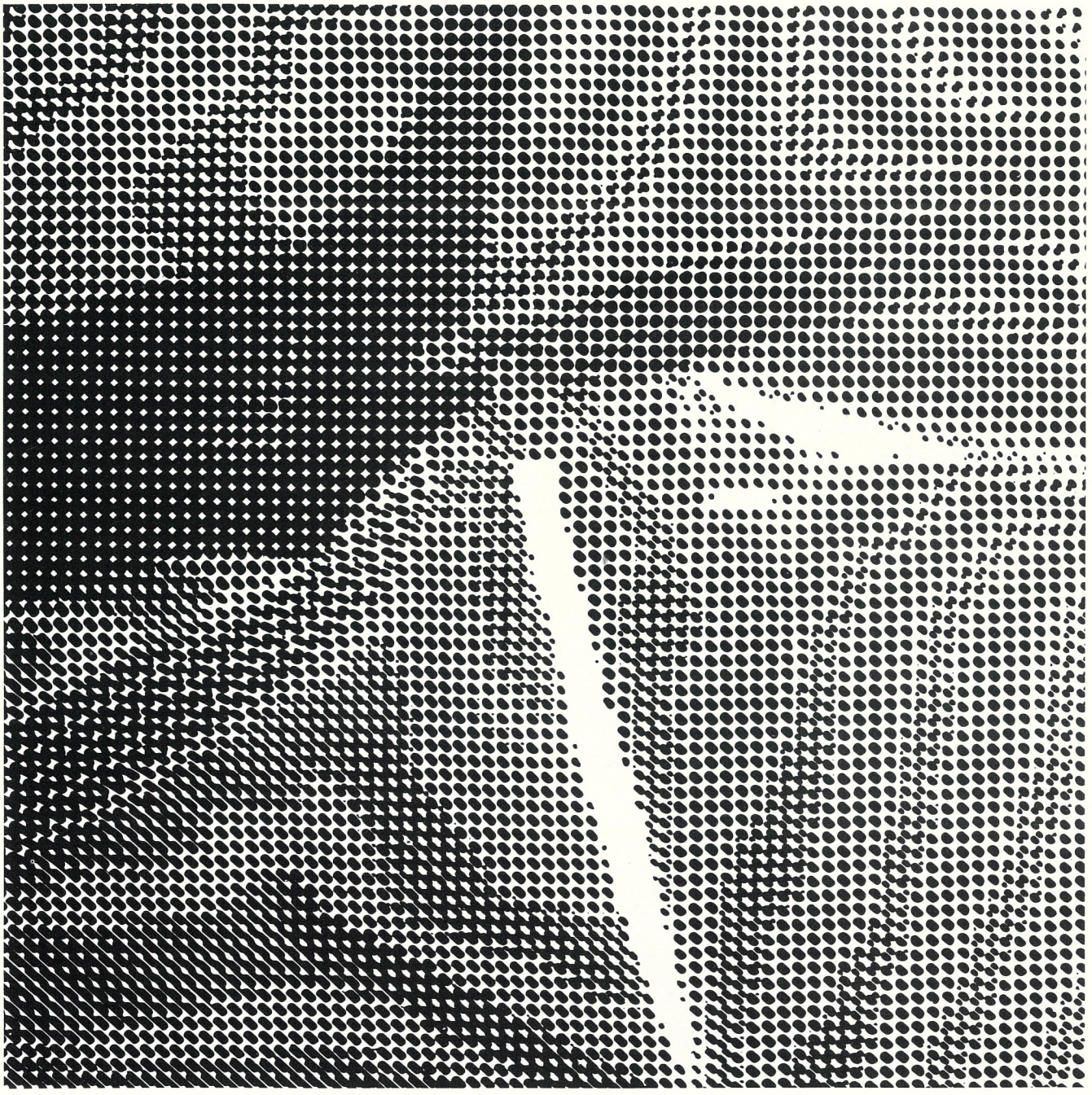
57
Liquefazione su ovalizzazione reticolare, 1954
Sperimentale di moiré

58
Permutazioni lineari e crociate, 1957
Sperimentali di moiré

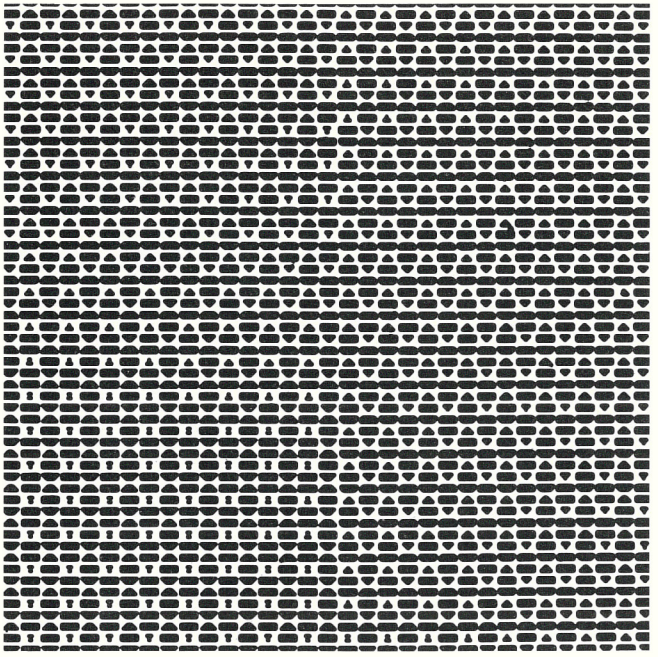
59
Segmentazione fenomenica in campo micro strutturale, 1955
Sperimentale di moiré

60
Liquefazione intensa su trama, 1955
Sperimentale di moiré

61
Fenomeni multipli di ovalizzazione reticolare, 1955
Sperimentale di moiré



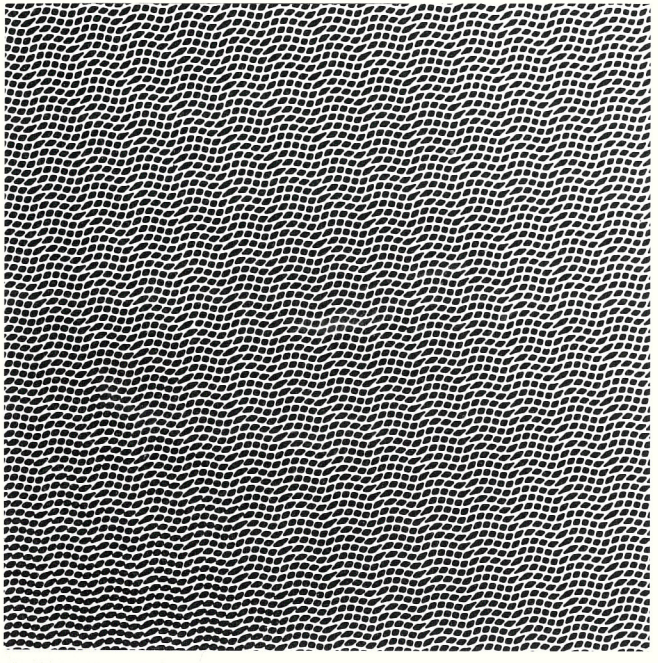
63
62 64

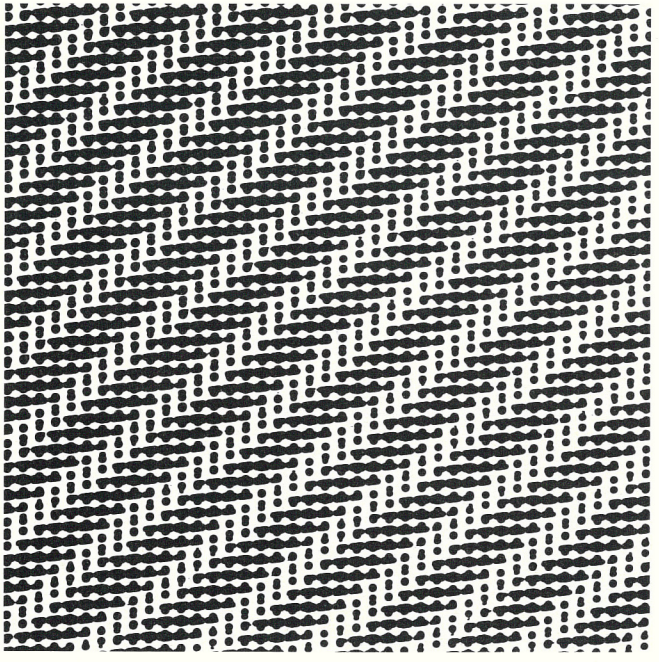


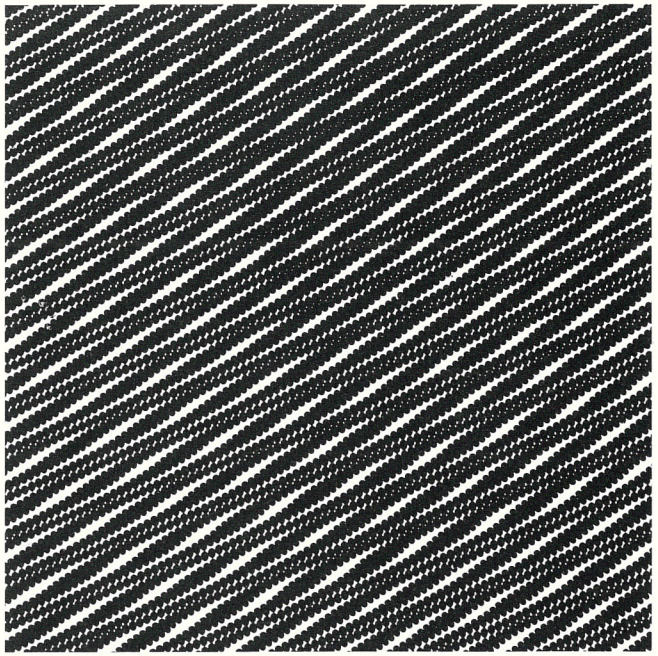
62
Interferenze di ondulazioni, 1956
Sperimentale di moiré

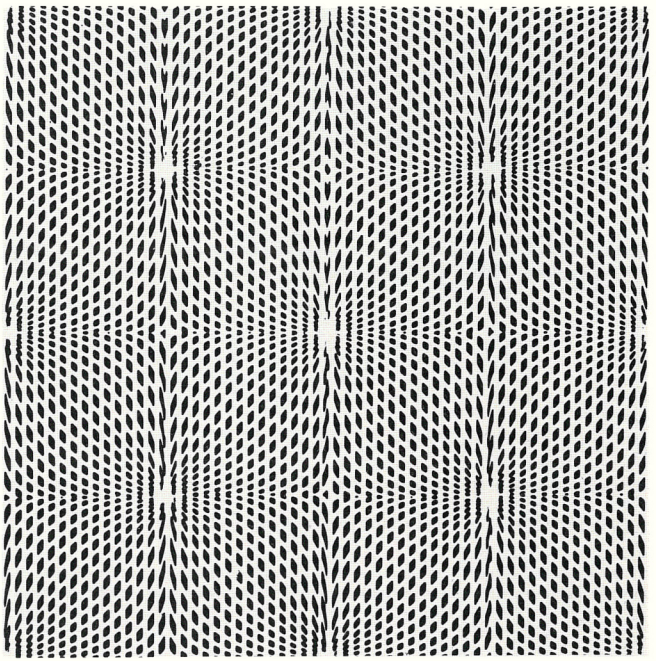
63
Macro-texture con interferenze orizzontali, 1957
Sperimentale di moiré

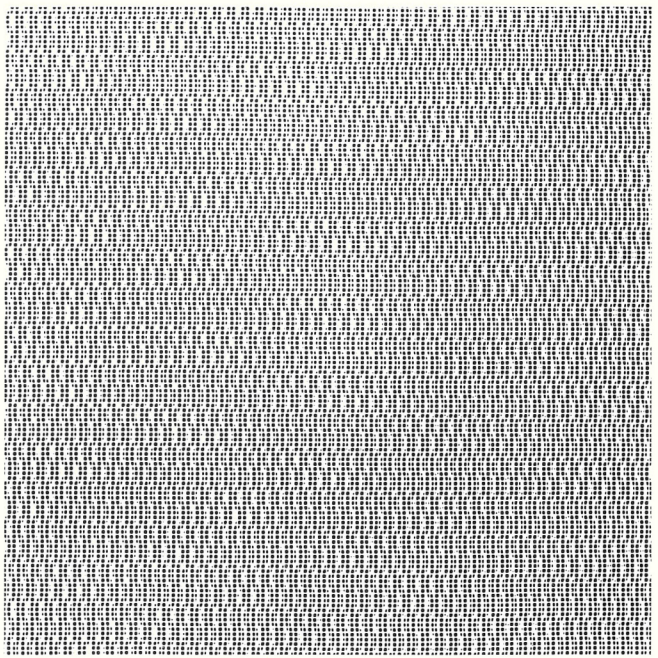
64
Interferenze puntolineari nel campo reticolare, 1955
Sperimentale di moiré









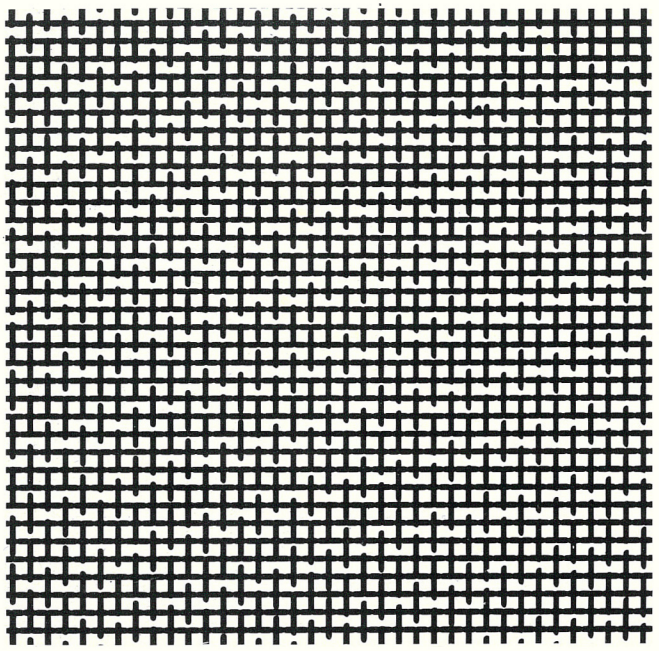


65 67
66

65
Oscillogramma, 1957
Sperimentale di moiré

66
Variabilità microstrutturata con linee e ondulazioni, 1956
Sperimentale di moiré

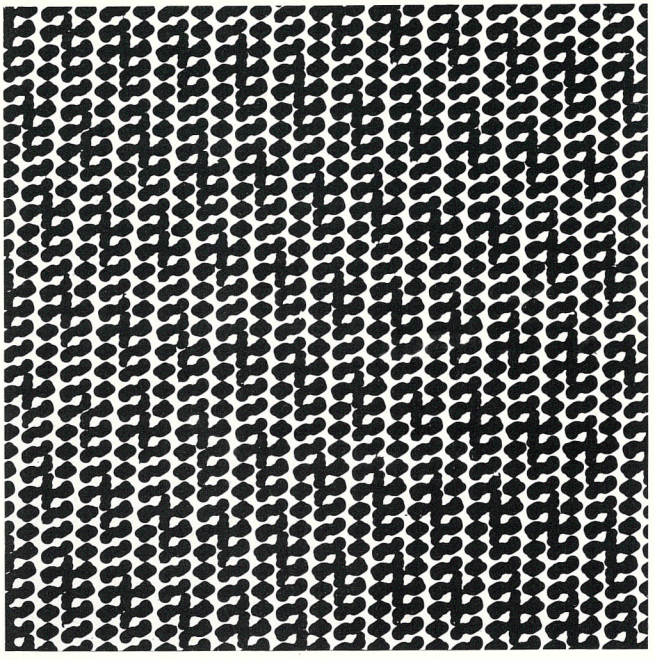
67
Flussi quadrangolari interferenti su campo rigato, 1958
Sperimentale di moiré

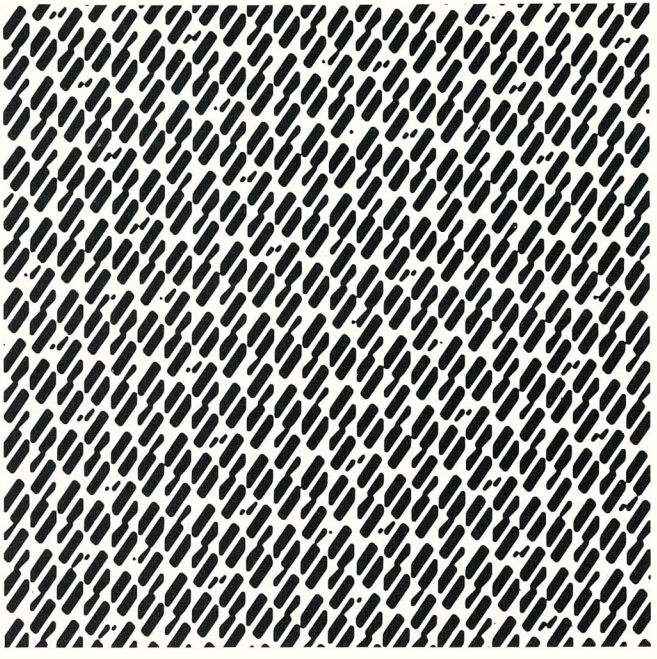


68
Interferenze ortogonali, 1956
Sperimentale di moiré

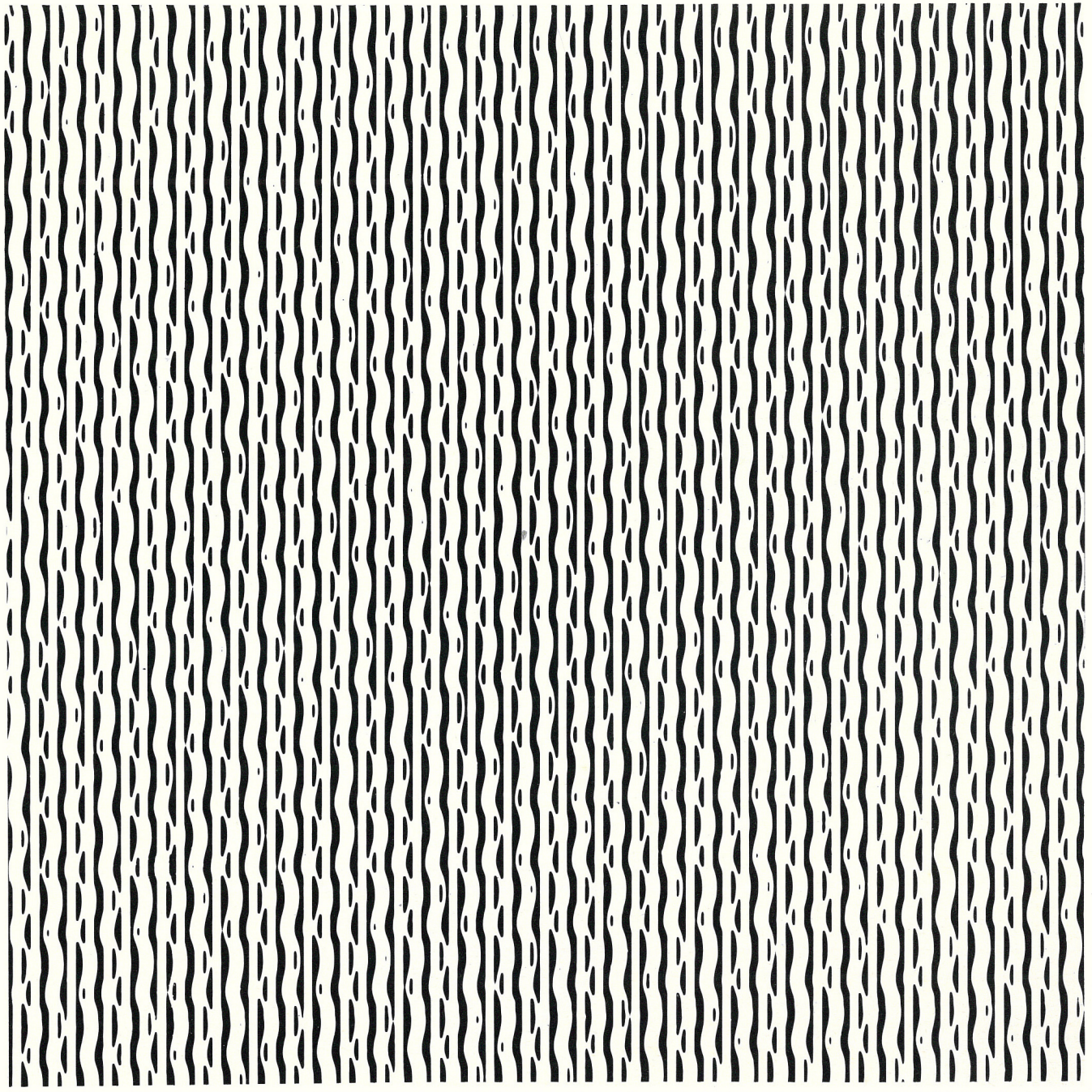
69
Liquefazione reticolare, 1955
Sperimentale di moiré

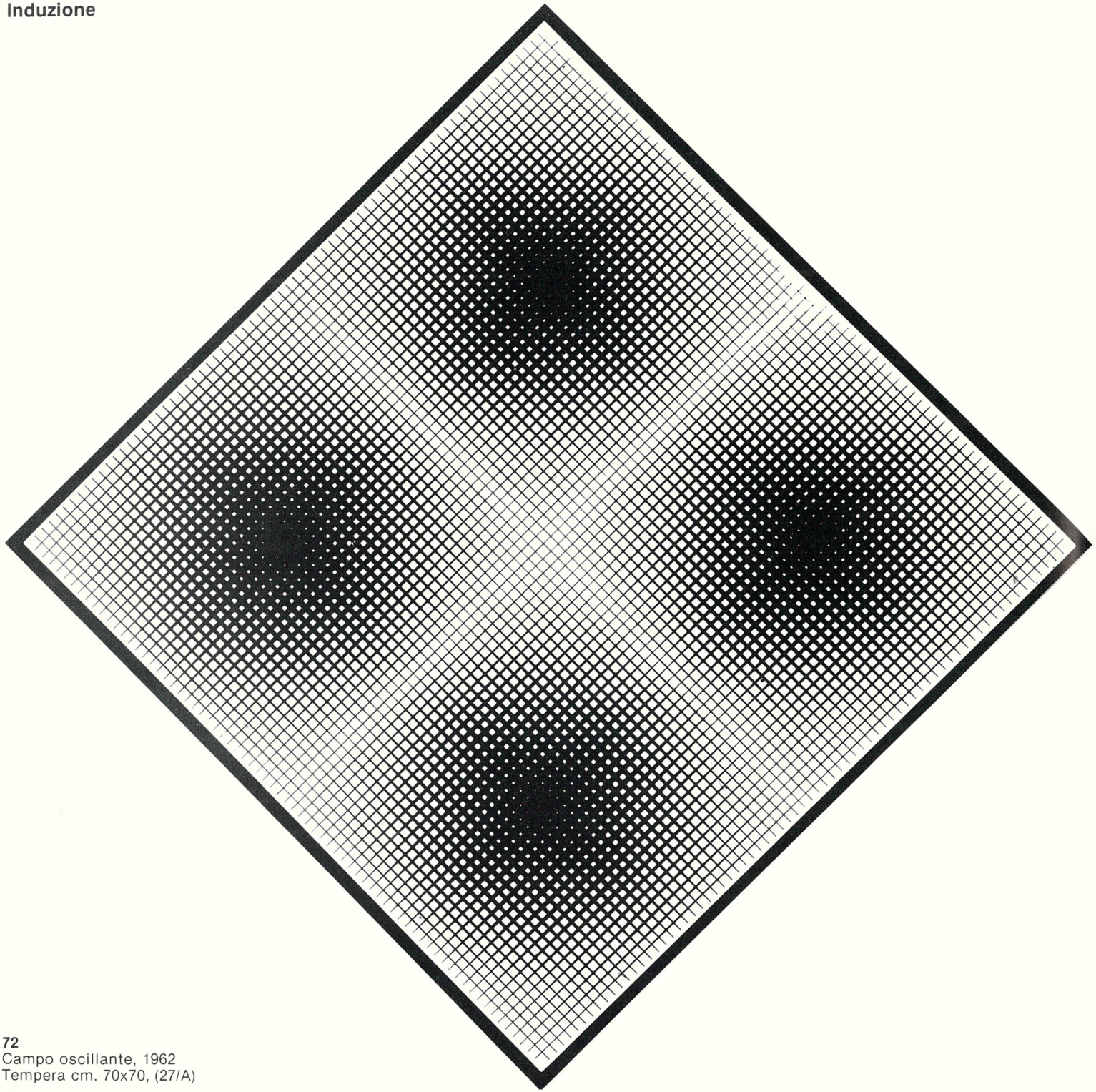
70
Macro-texture con interferenze di struttura diagonale, 1957
Sperimentale di moiré



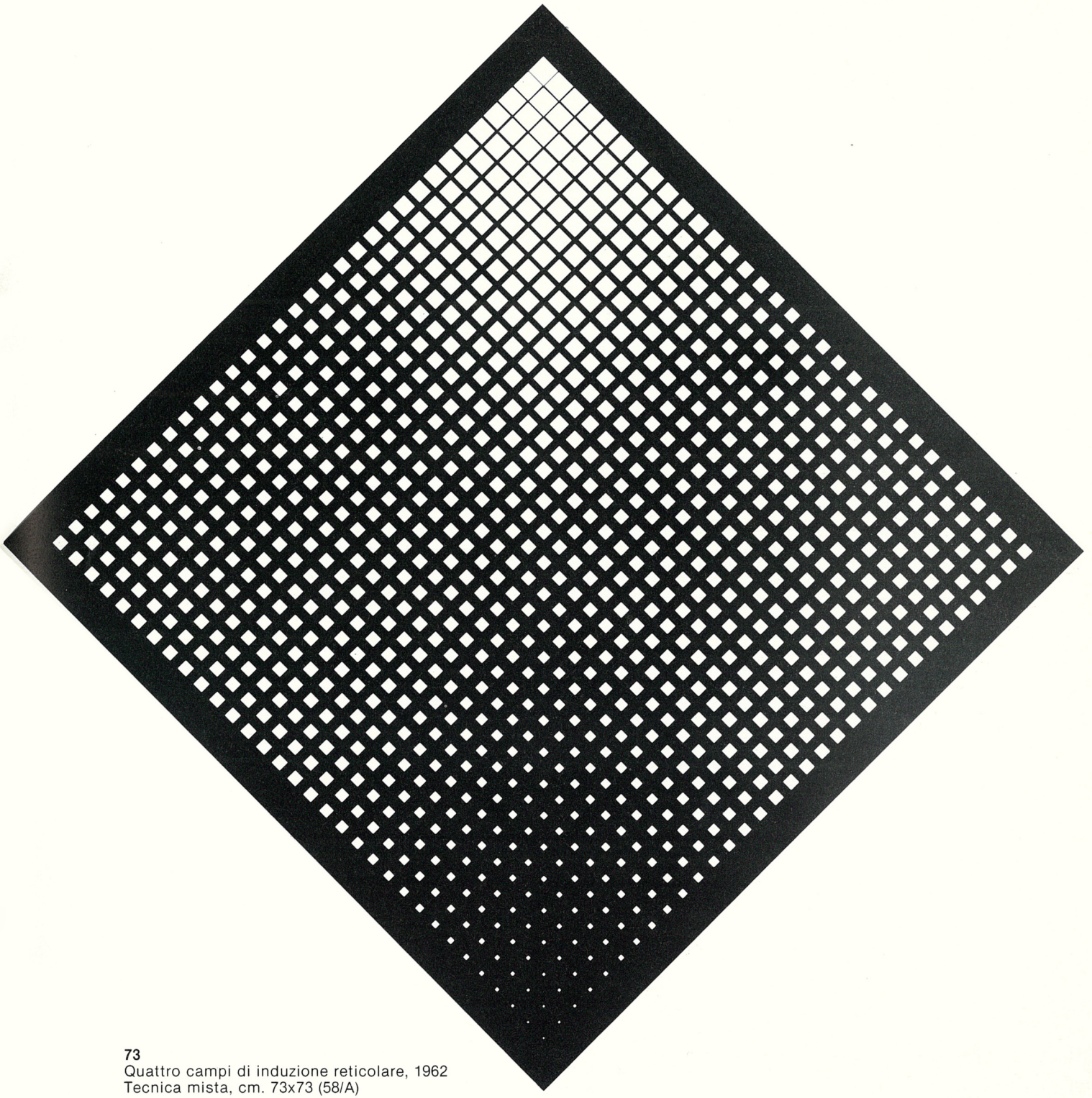


71
Flusso ondulatorio su campo rigato, 1956
Sperimentale di moiré

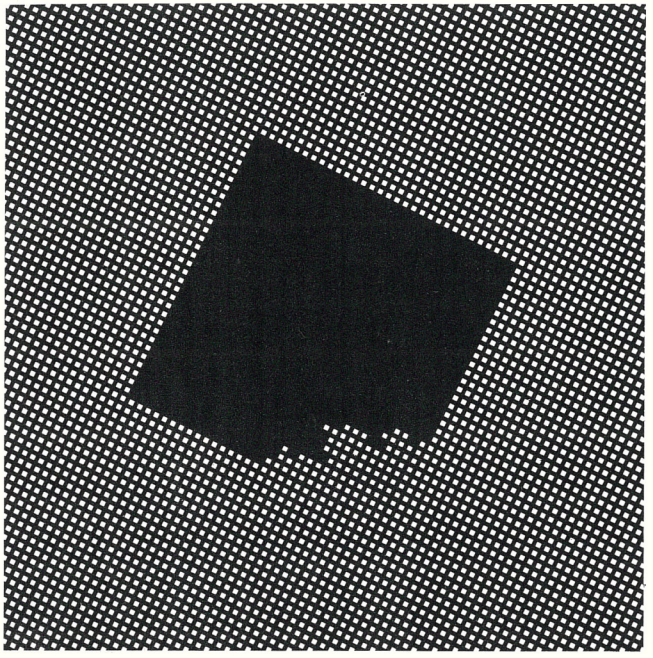


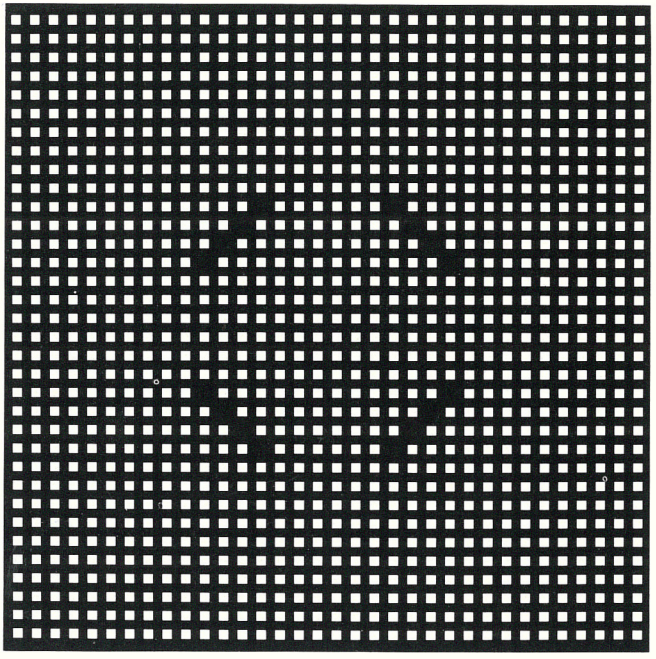


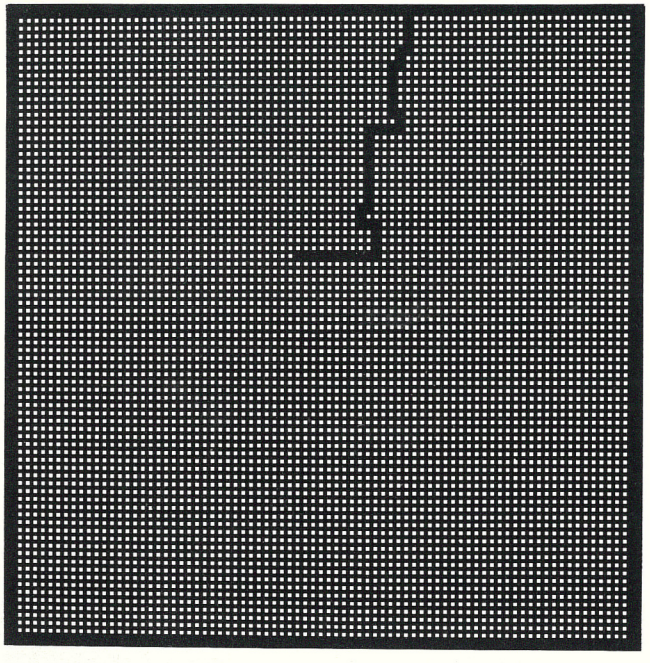
72
Campo oscillante, 1962
Tempera cm. 70x70, (27/A)



73
Quattro campi di induzione reticolare, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73 (58/A)





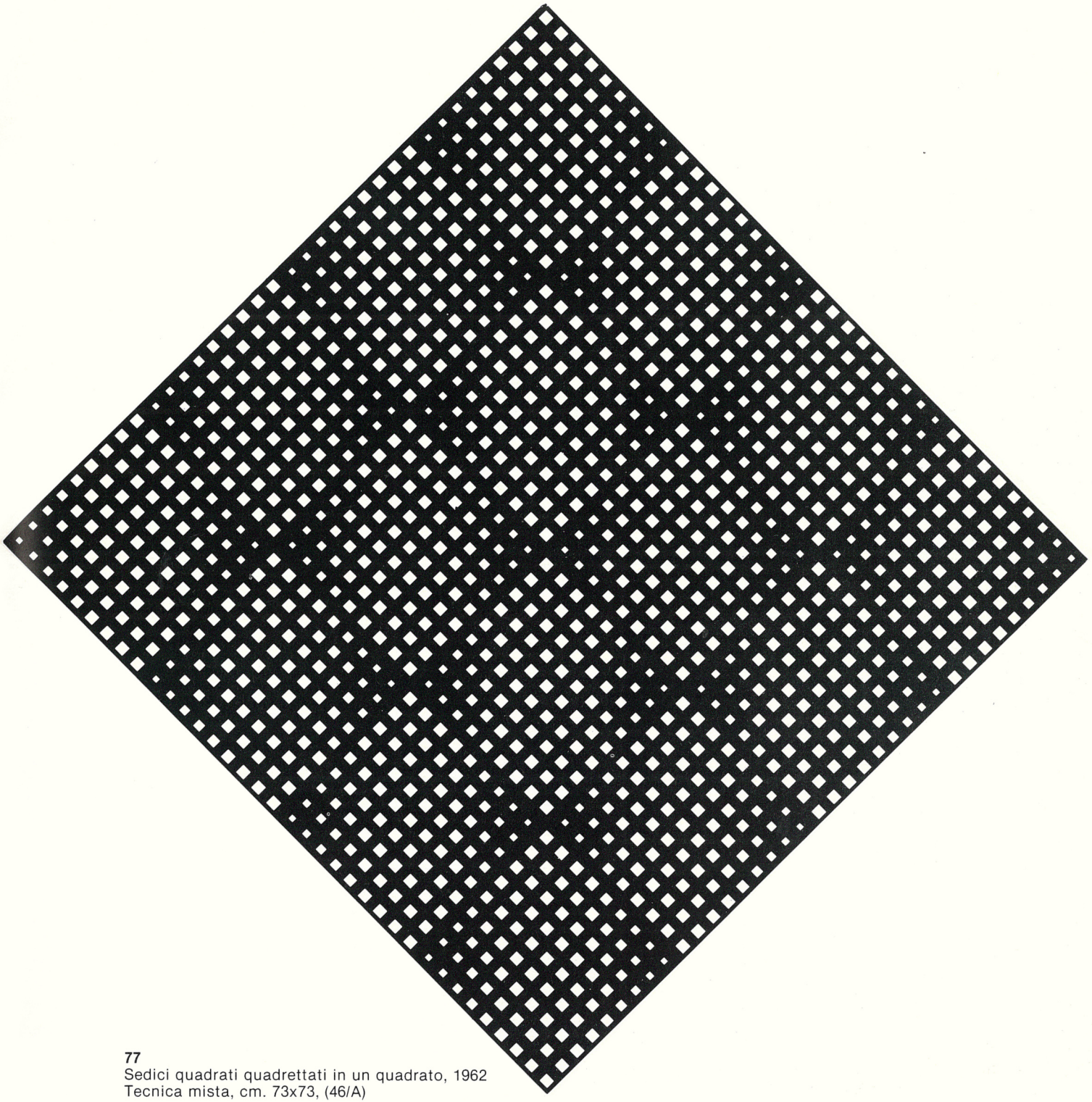


74 76
75

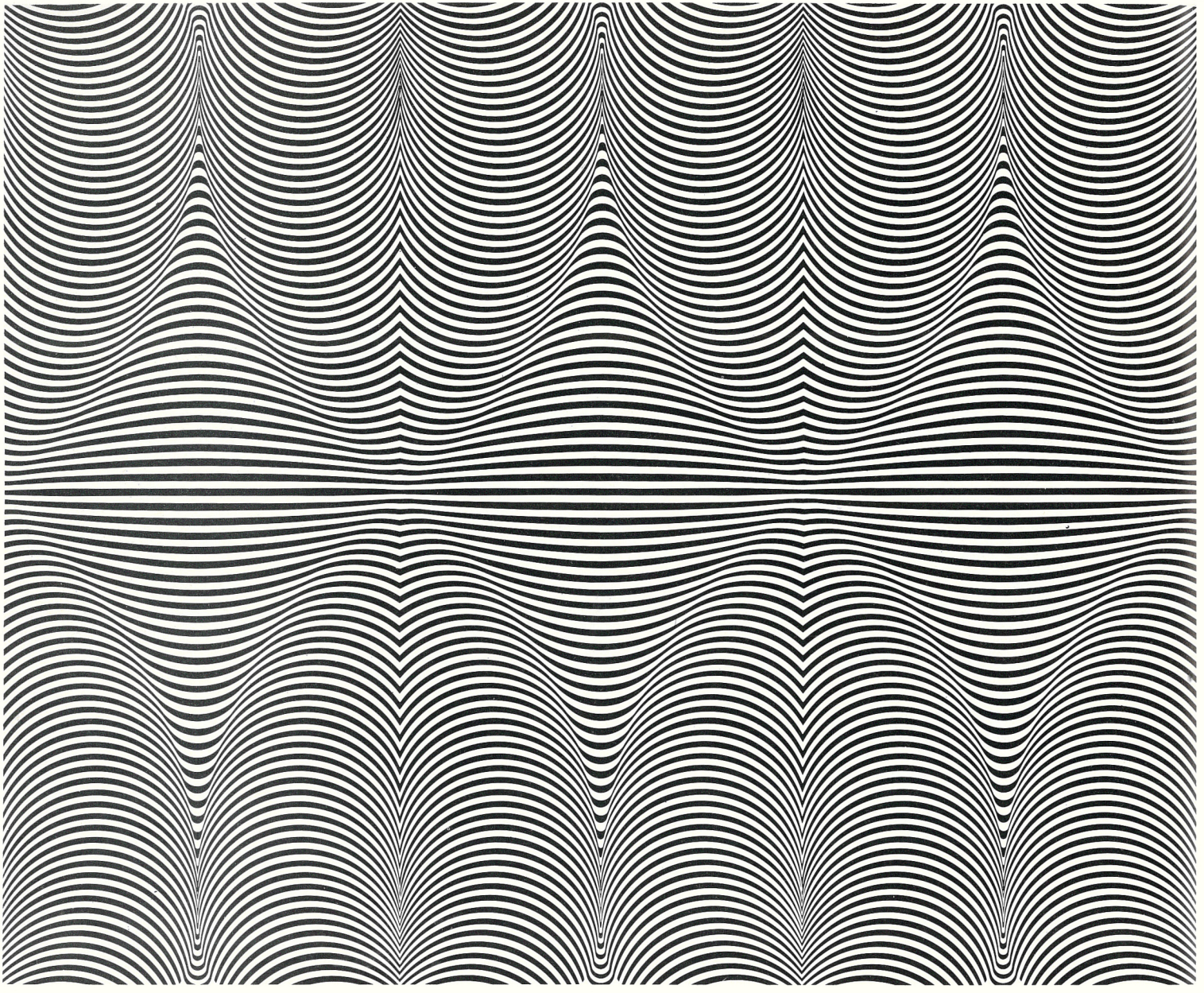
74
Imposizione di spazio geometrico in campo reticolare, 1962
Tecnica mista, cm. 70x70, (13/A)

75
Campo violato, 1962
Tecnica mista, cm. 51x51

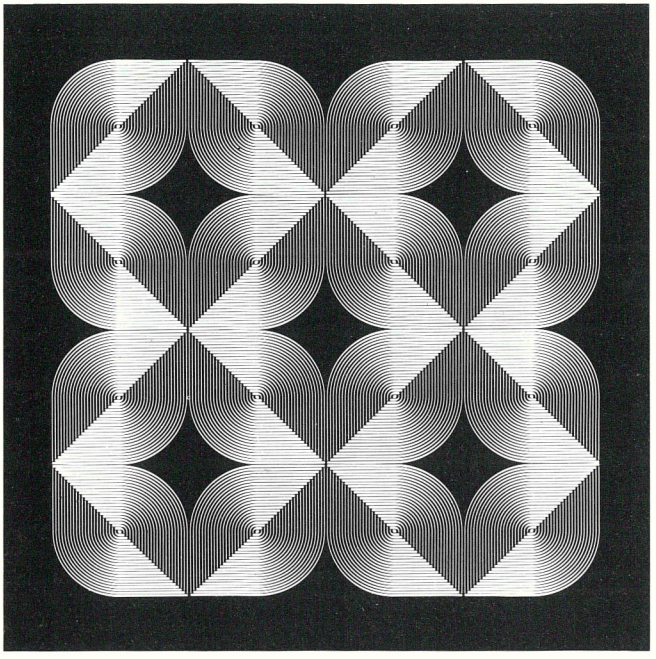
76
Campo induttivo reticolare, 1962
Tecnica mista, cm. 70x70, (11/A)

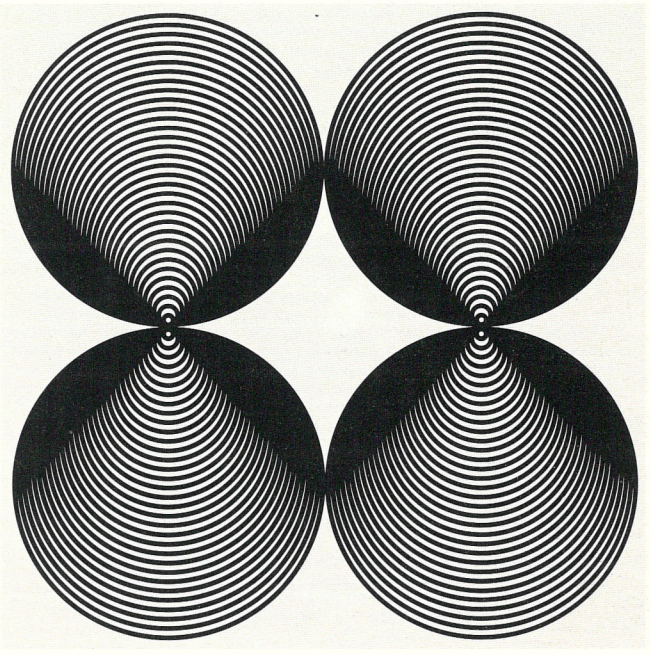


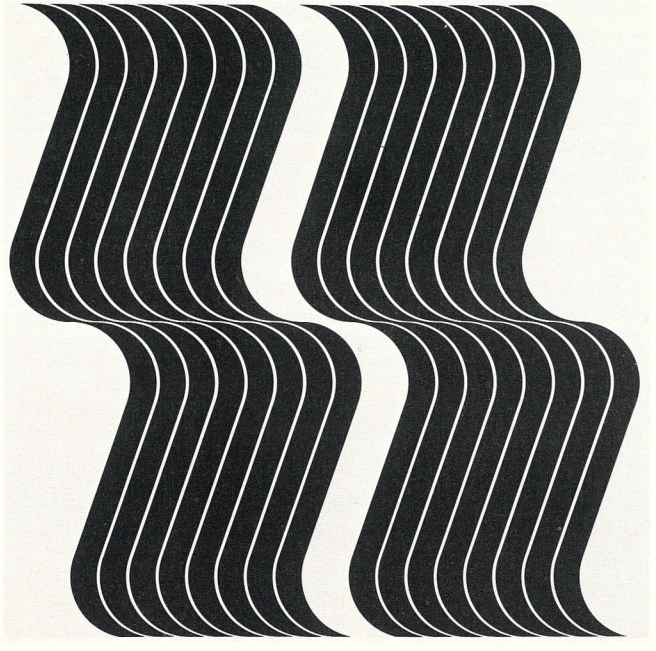
77
Sedici quadrati quadrettati in un quadrato, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (46/A)



78
Campo di ondulazioni variabili, 1966
Tempera, cm. 70x85







79 81
80

79
Fenomeno plastico-chiaroscurale, 1966
Tempera, cm. 70x70

80
Periodica curvilinea, 1968
Acrilico, cm. 70x70, (25/A)

81
Induzioni abbinate, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (365)

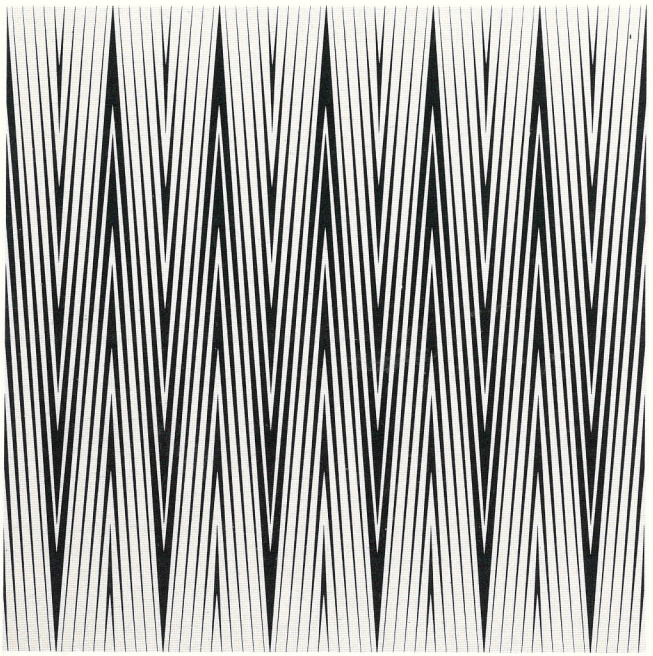
Vibrazioni

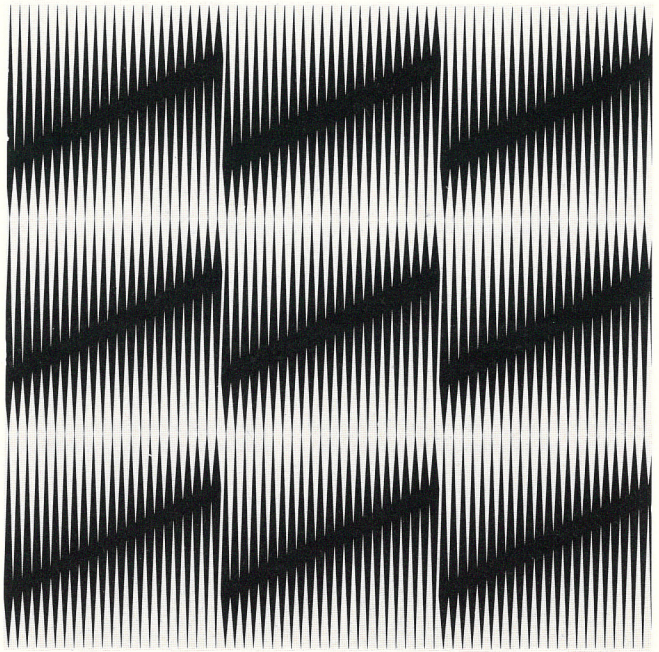
83
82 84

82
Variabilità e interferenze, 1963
Tecnica mista, cm. 70x70, (35/A)

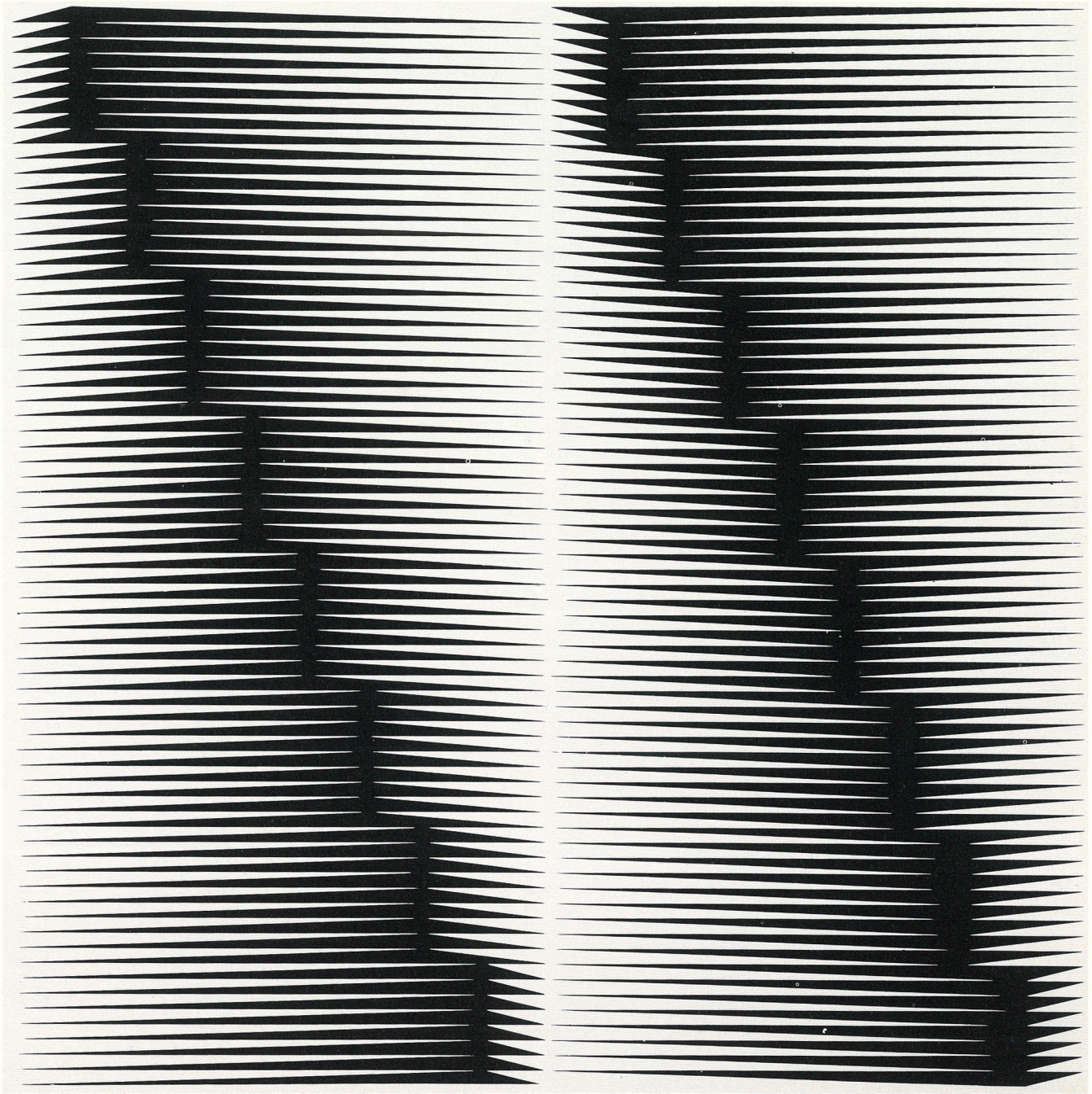
83
Interlinea, 1963
Tecnica mista, cm. 70x70, (18/A)

84
Nove campi vibratili, 1963
Tecnica mista, cm. 70x70, (34/A)

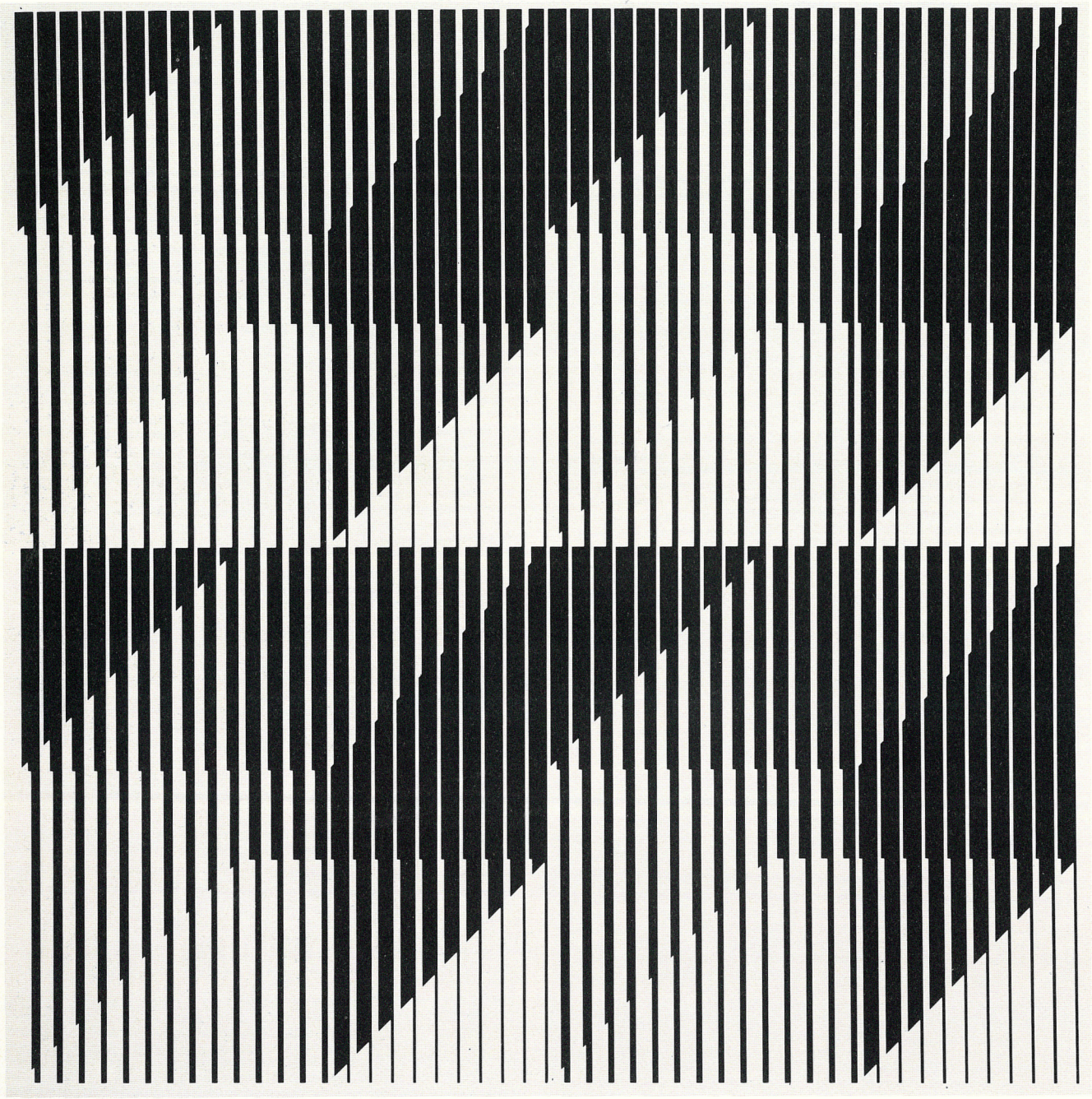


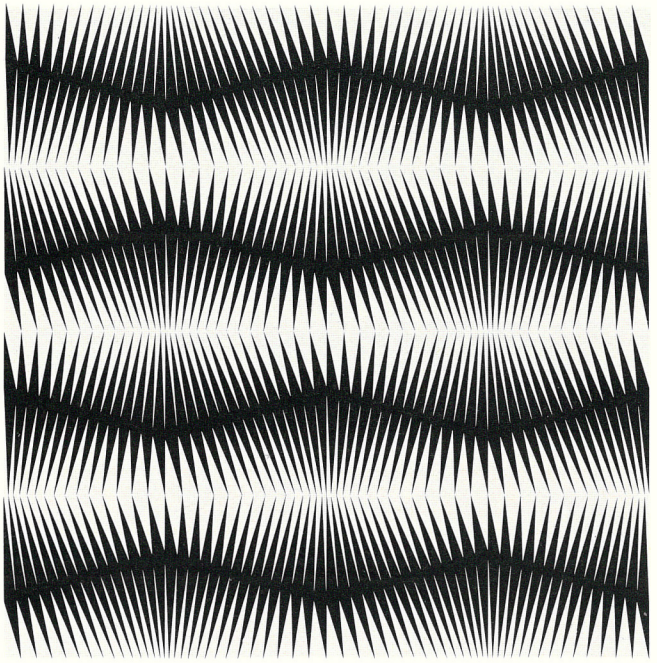


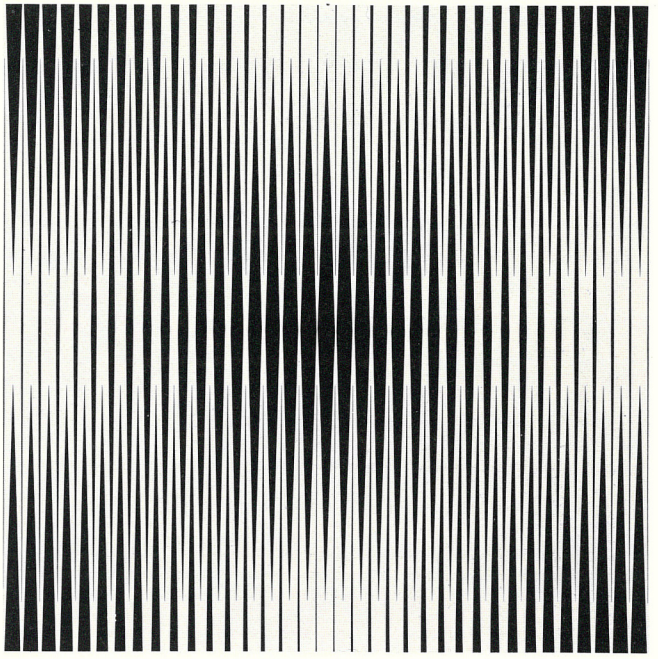
85
Vibrazione scalare, 1963
Tecnica mista, cm. 73x73, (53/A)



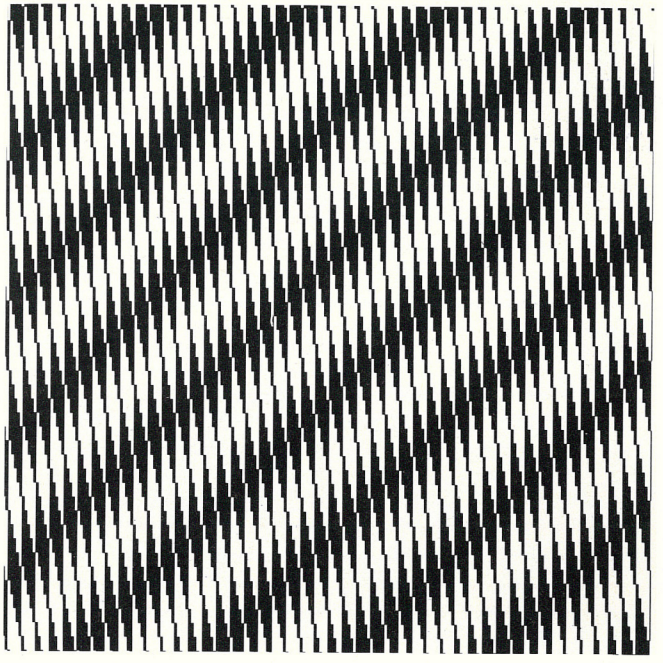
86
Quattro cubi (2 cubi + 2 parallelepipedi), 1963
Tempera, cm. 70x70, (30/A)







87 88
89



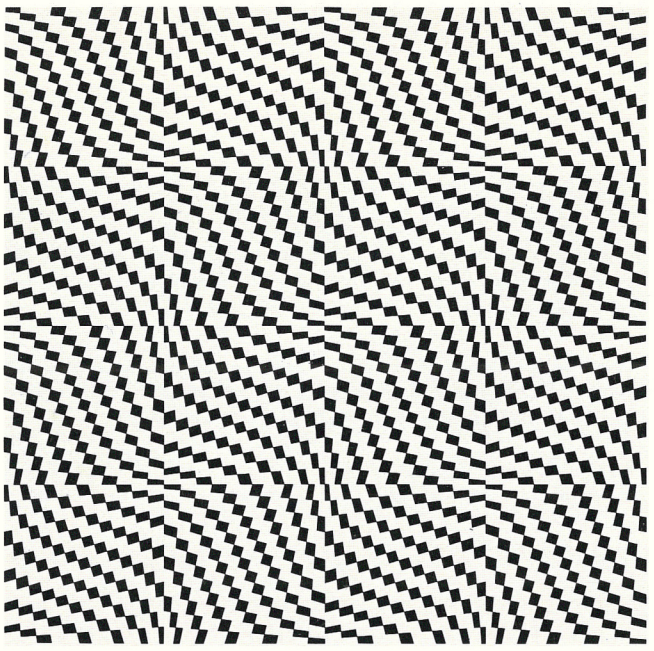
87
Campi di oscillazioni progressive, 1963
Tecnica mista, cm. 73x73, (43/A)

88
Interferenze vibratili, 1963
Tecnica mista, cm. 73x73, (54/A)

89
Iterazione diagonale, 1962
Tempera, cm. 70x70, (32/A)

Permutazioni

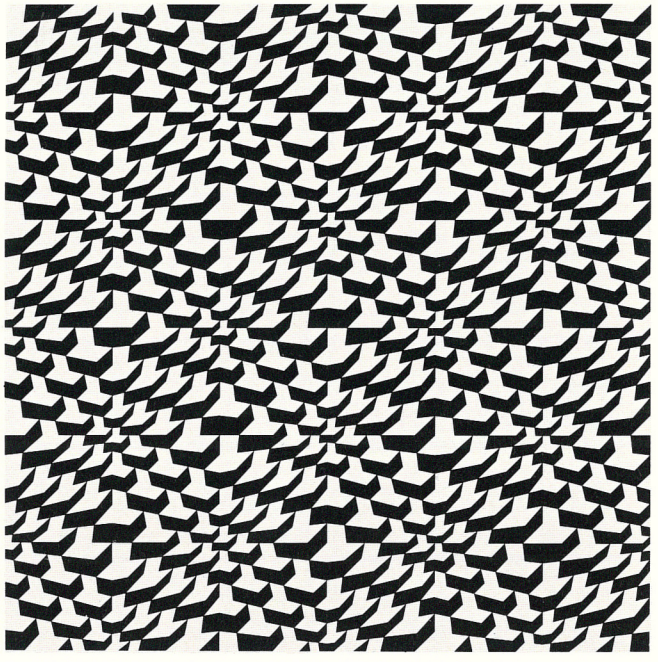
91
90 92

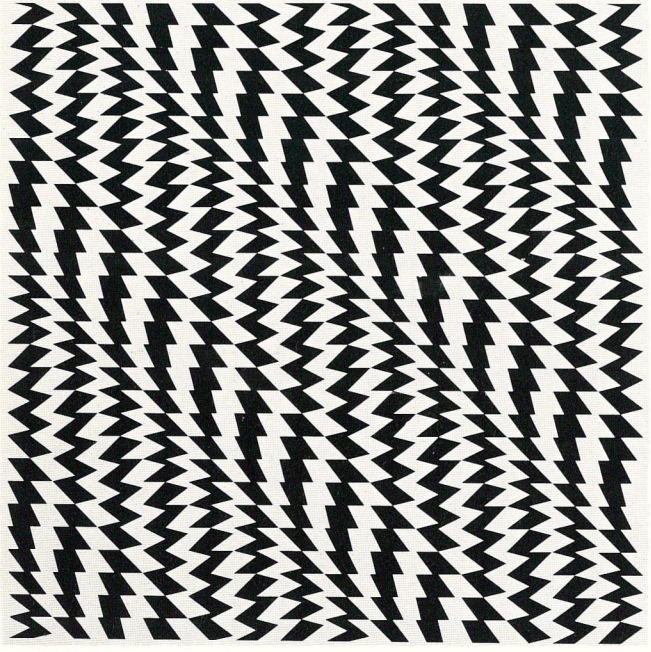


90
Oscillazione nel campo, 1963
Tempera, cm. 70x70, (28/A)

91
Campo fenomenico con accoppiamento di due trame matematiche, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (41/A)

92
Permutazioni plastiche su reticolazione progressiva, 1960
Tecnica mista, cm. 73x73, (38/C)

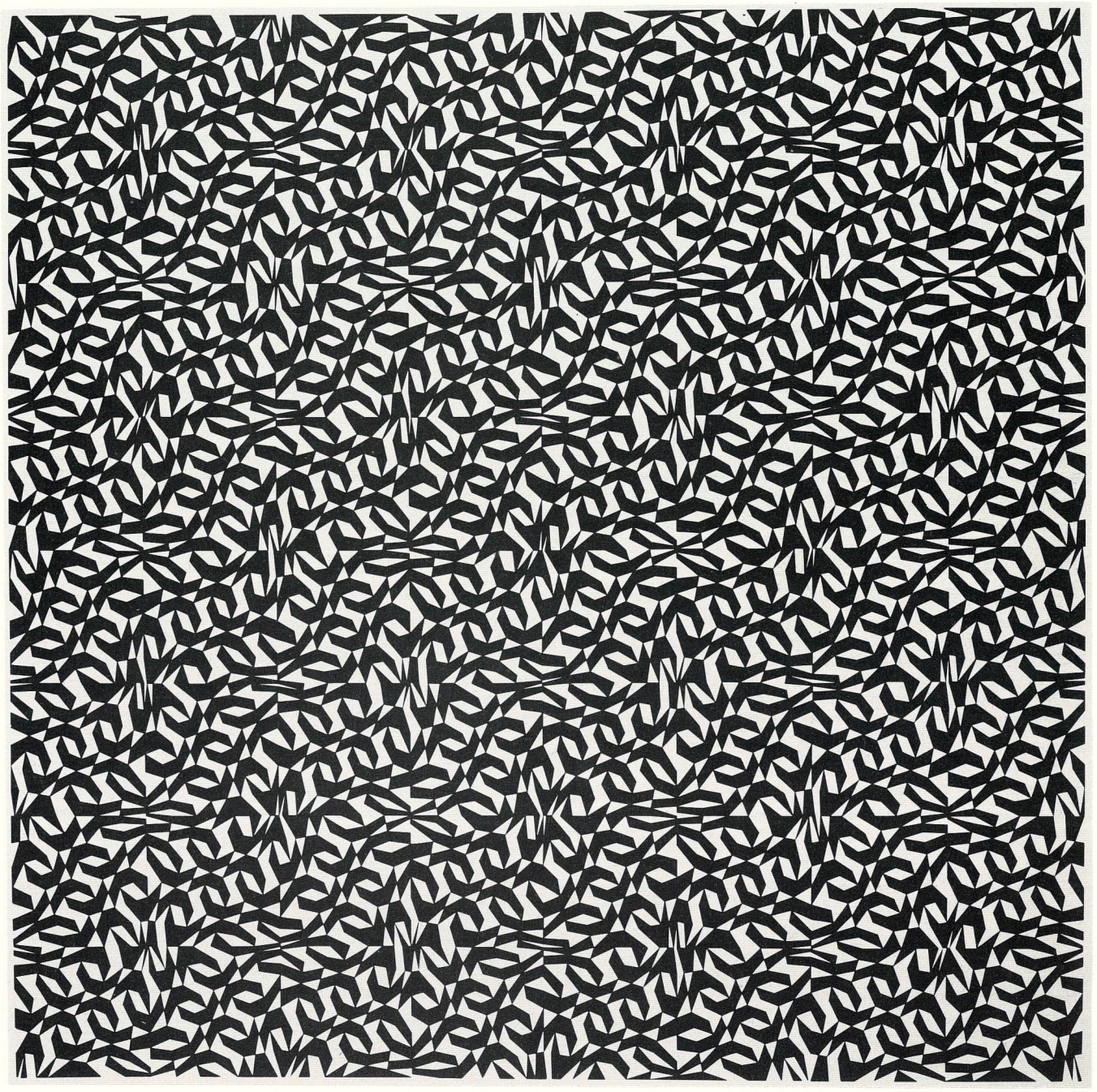




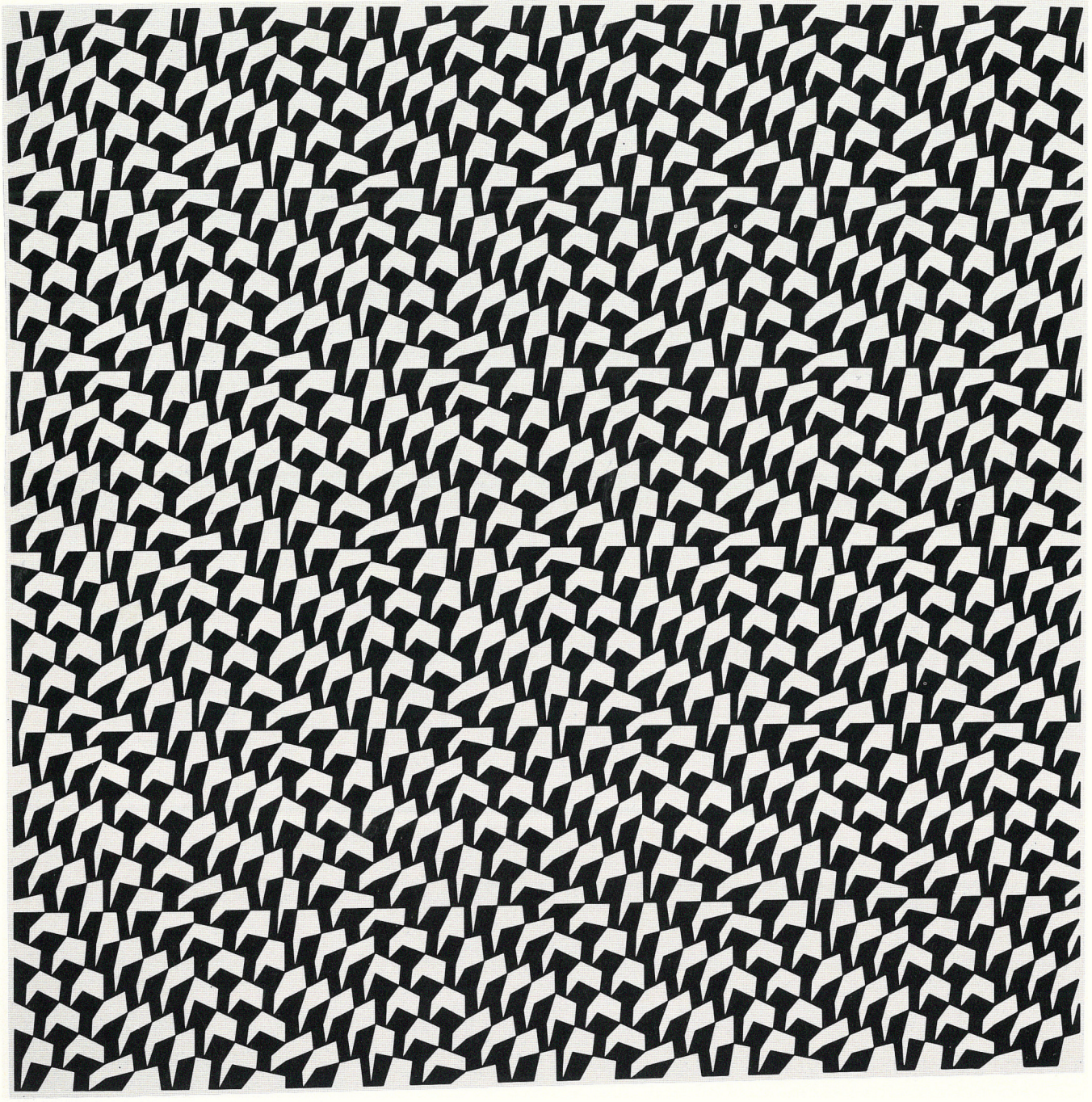
93
Permutazione scalare, 1961
Tecnica mista, cm. 73x73, (57/A)

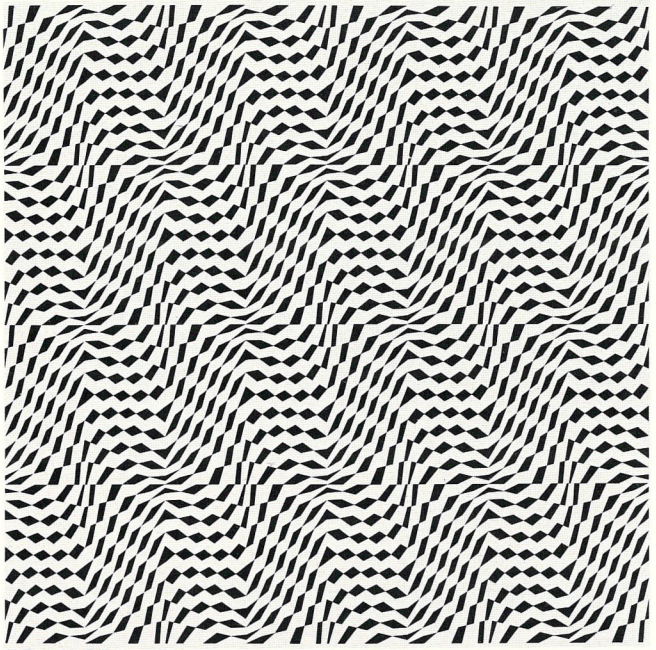
94
Permutazione dinamica, 1961
Tecnica mista, cm. 73x73, (59/A)

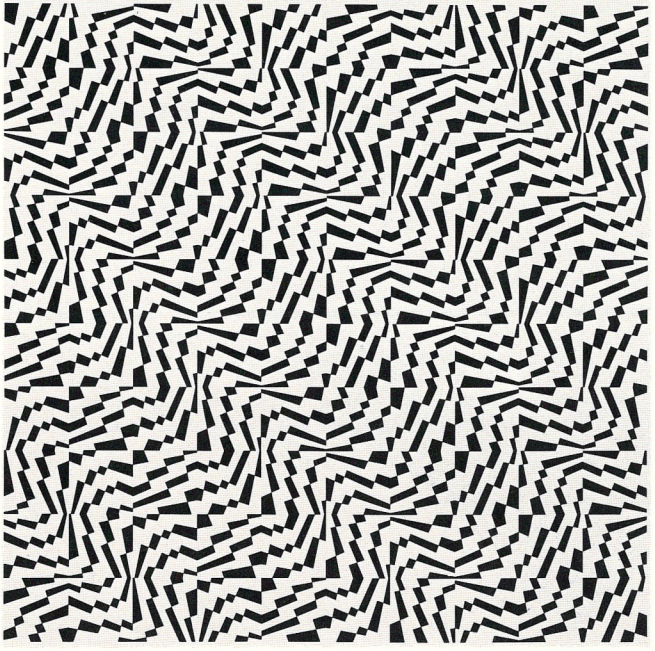
95
Permutazioni in campo denso su 64 moduli quadrati, 1963
Tecnica mista, cm. 73x73, (70/A)



96
Permutazione continua, 1961
Acrilico, cm. 73x73, (60/A)





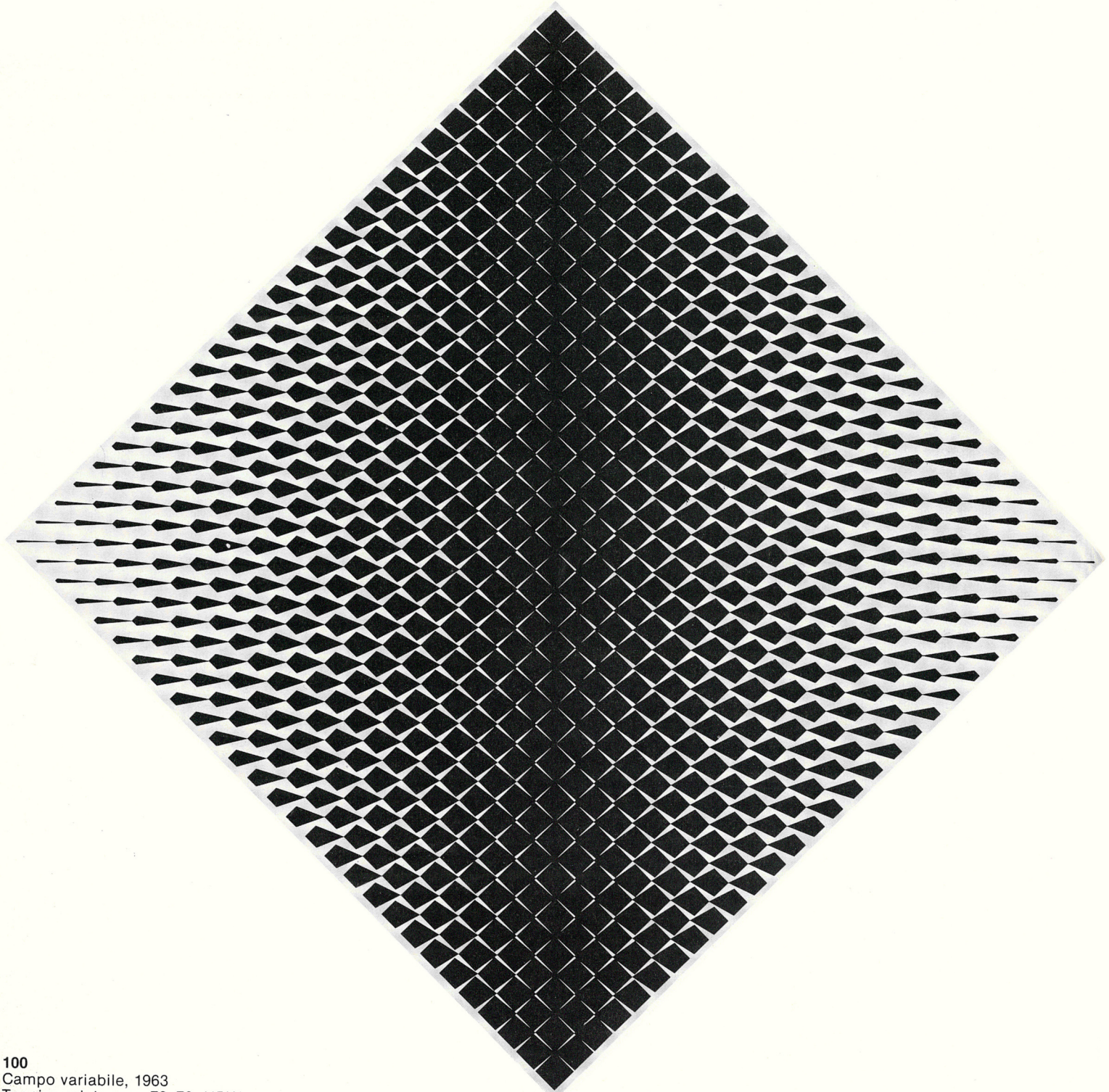


97 99
98

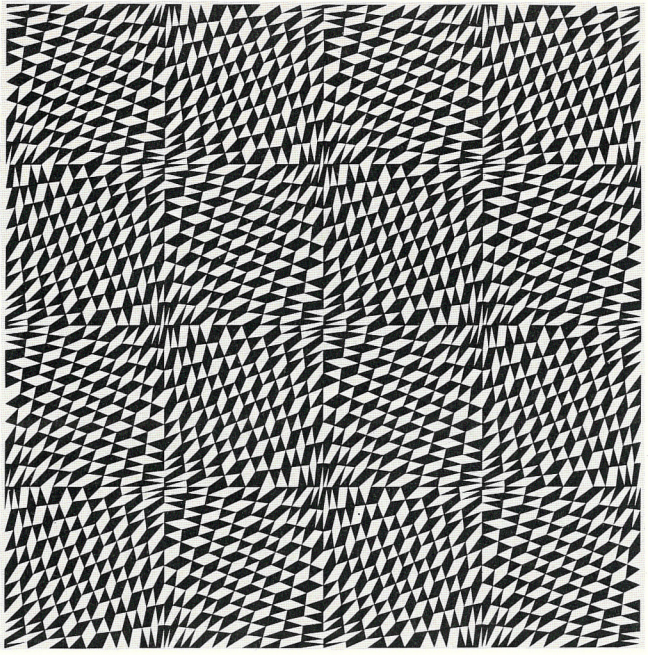
97
Permutazione cadenzata su 32 rettangoli, 1962
Acrilico, cm. 73x73, (65/A)

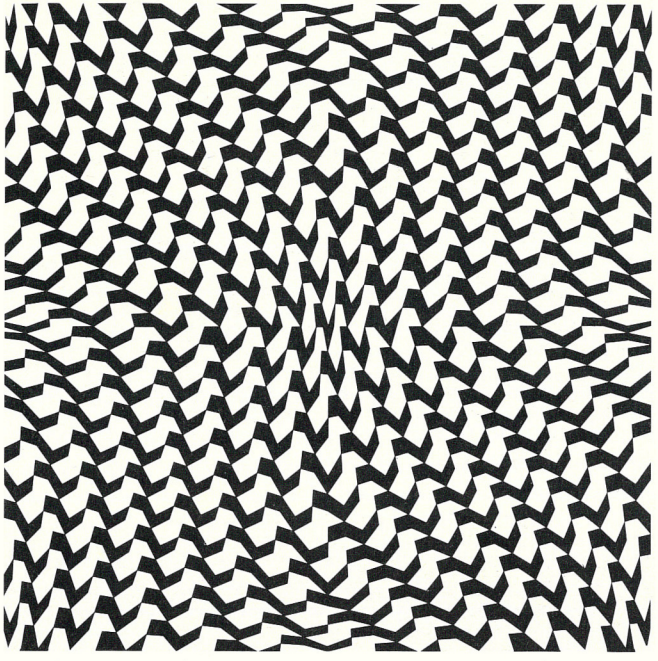
98
Permutazione fenomenica orizzontale e verticale sui valori 1, 2, 3, 4, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (69/A)

99
Permutazioni zigzagate su reticolazione matematica, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (67/A)



100
Campo variabile, 1963
Tecnica mista, cm. 73x73, (45/A)



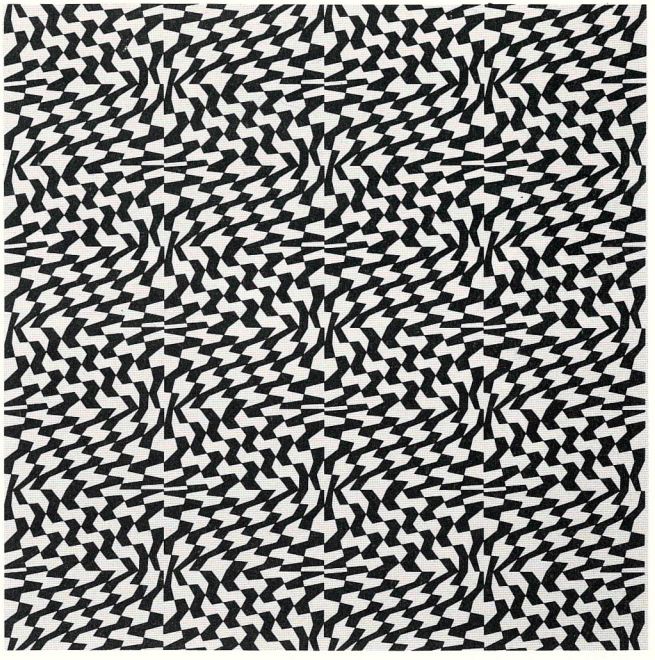


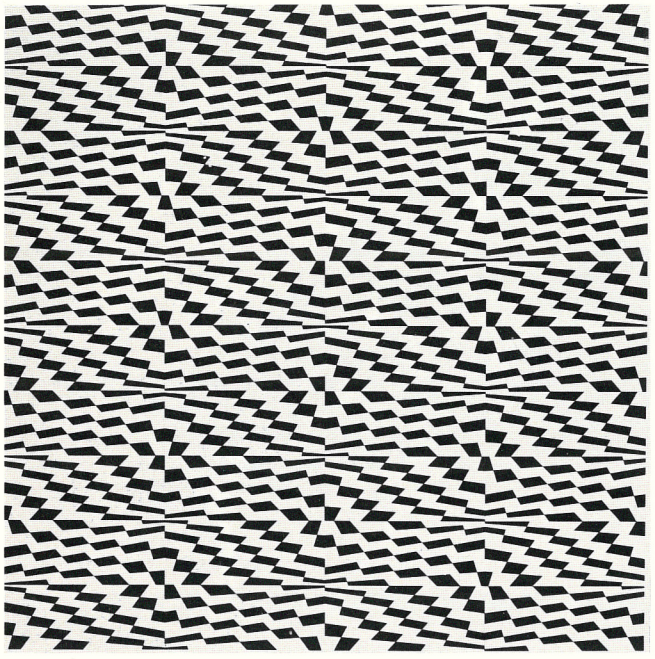
101
102 103

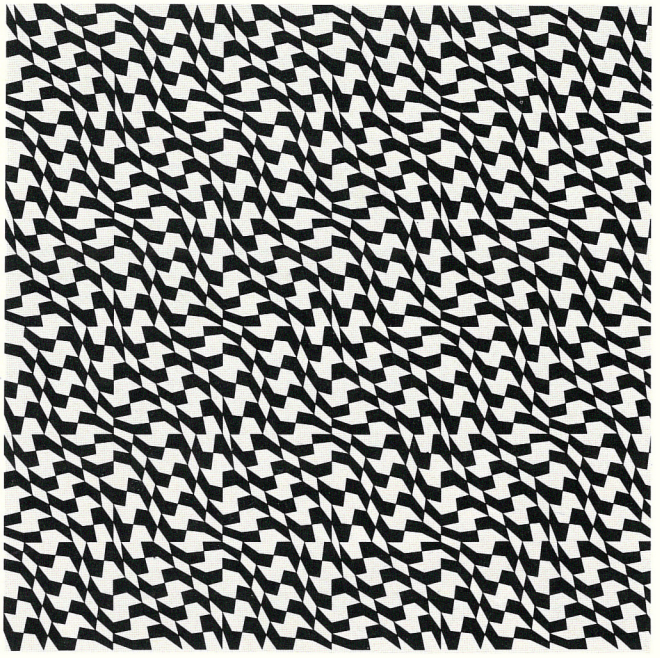
101
Permutazione fenomenica in campi modulari, 1961
Tecnica mista, cm. 73x73, (52/A)

102
Permutazioni plastiche ondulate su 4 trame matematiche, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (58/A)

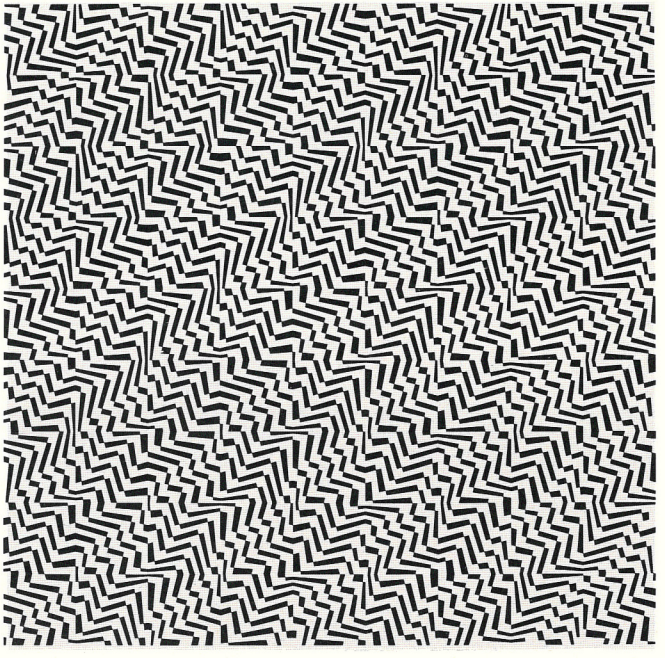
103
Permutazione errante su 32 rettangoli a reticolazione matematica, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (63/A)







104 105
106

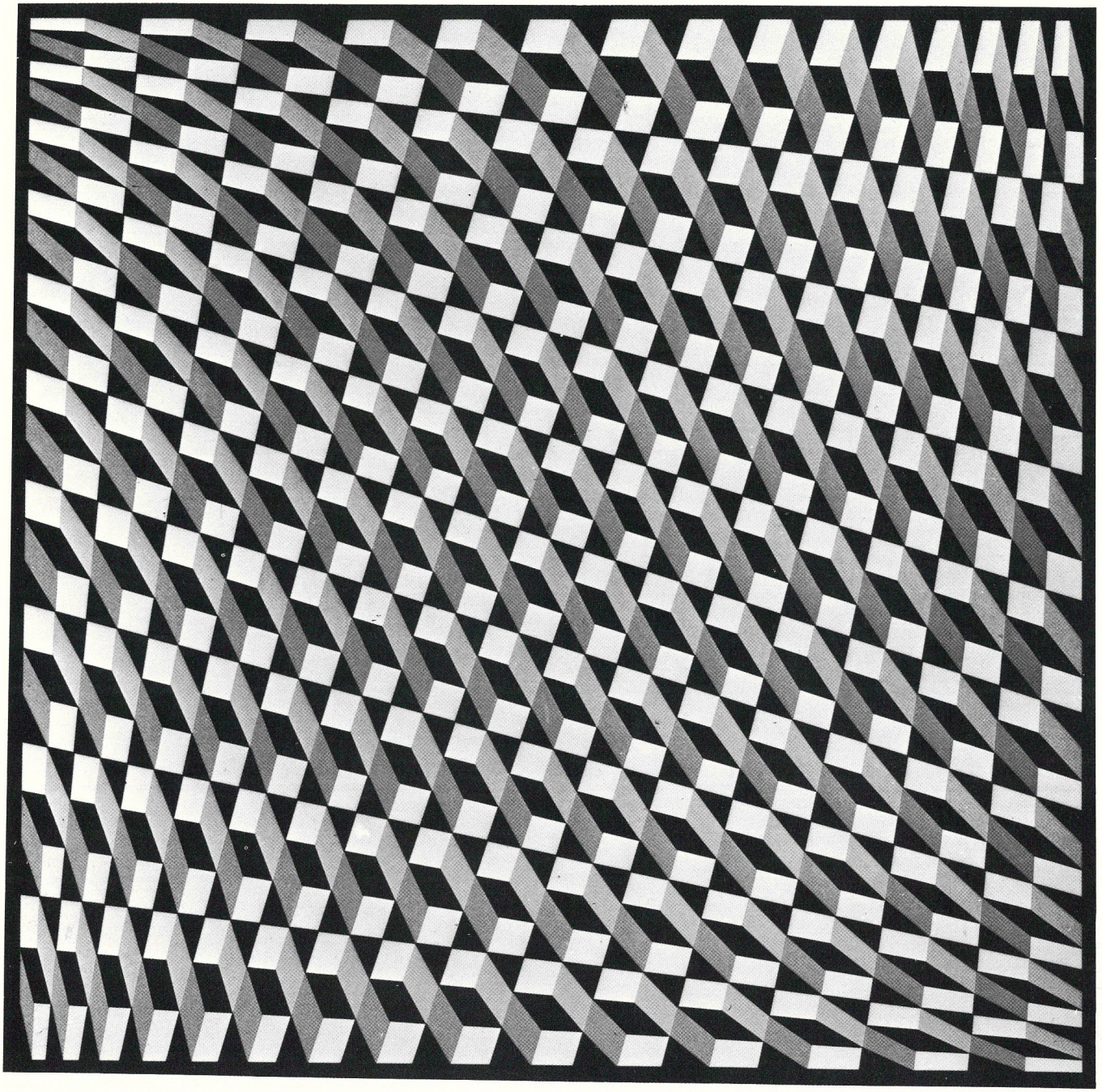


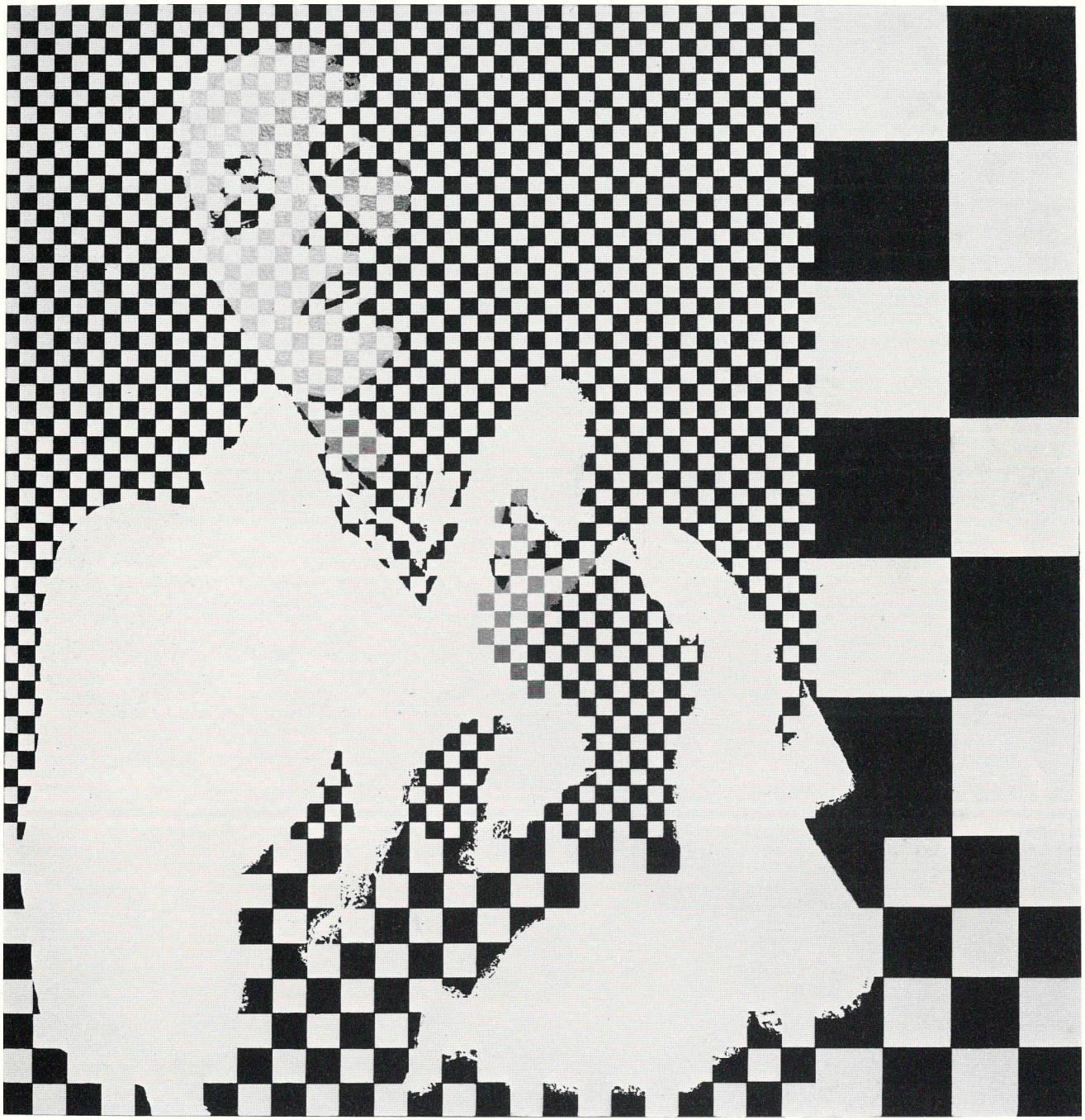
104
Permutazioni rombolineari orizzontali su 40 rettangoli a reticolazione matematica, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (64/A)

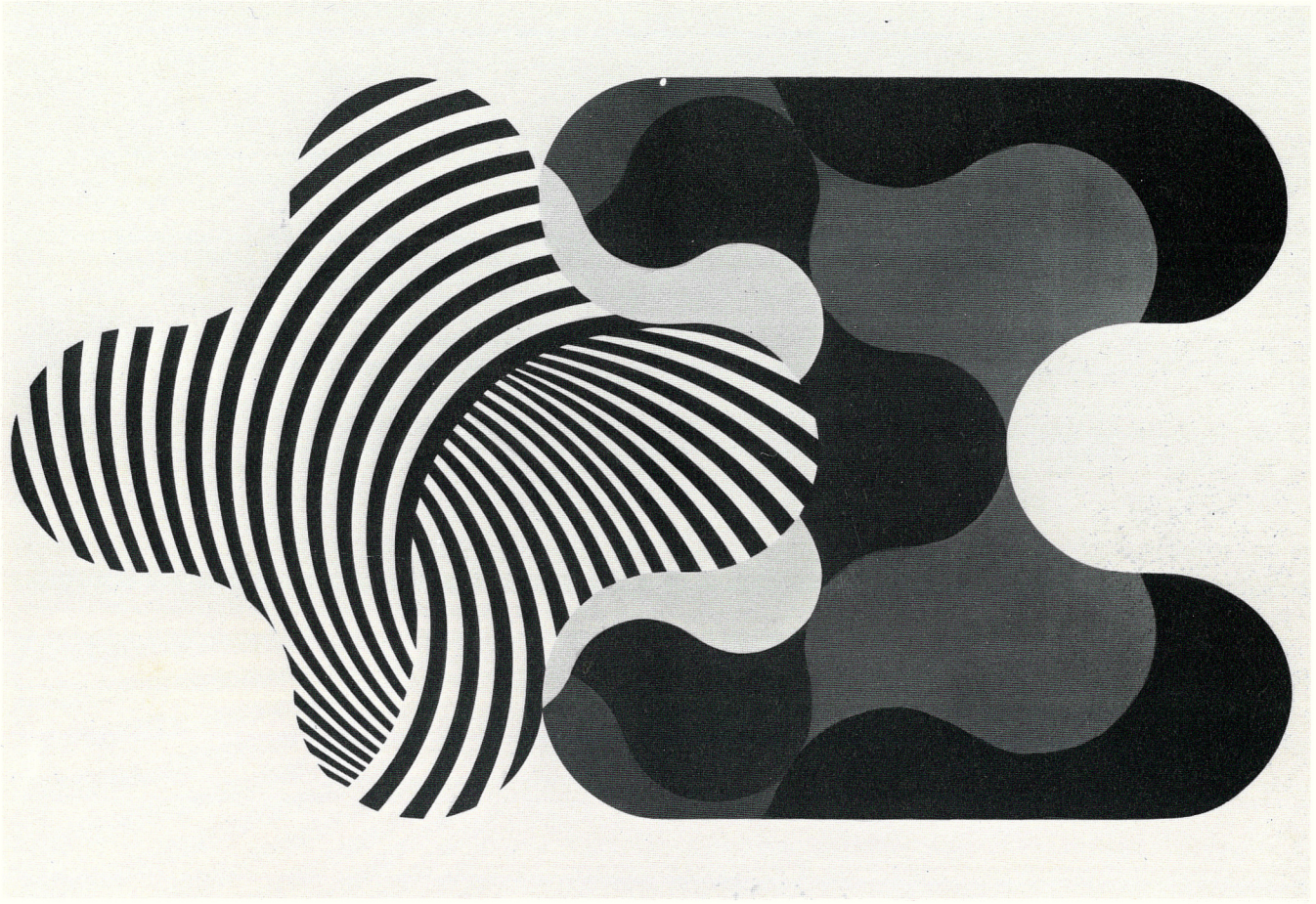
105
Permutazioni oscillografiche, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (70/A)

106
Permutazioni segniche angolate, a valori numerici, 1962
Tecnica mista, cm. 73x73, (40/A)

107
Permutazione plastica nel campo, 1959
Tecnica mista, cm. 70x70, (26/B)





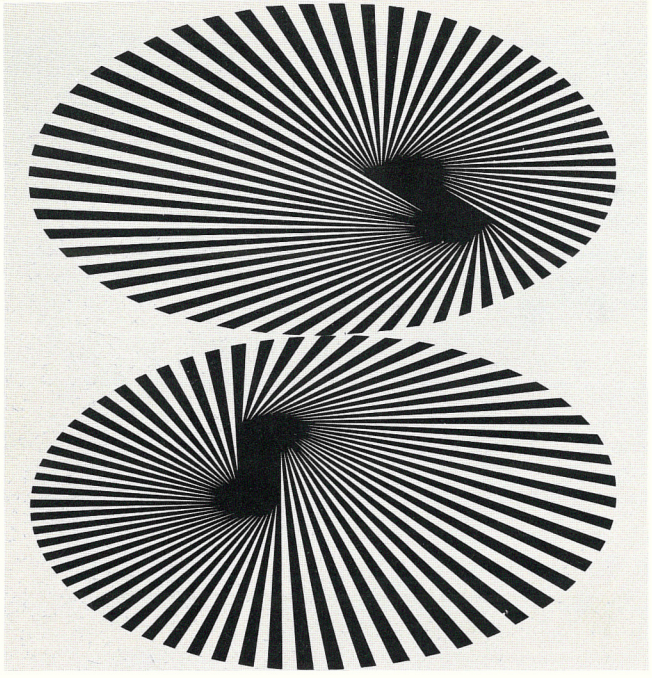


108 109

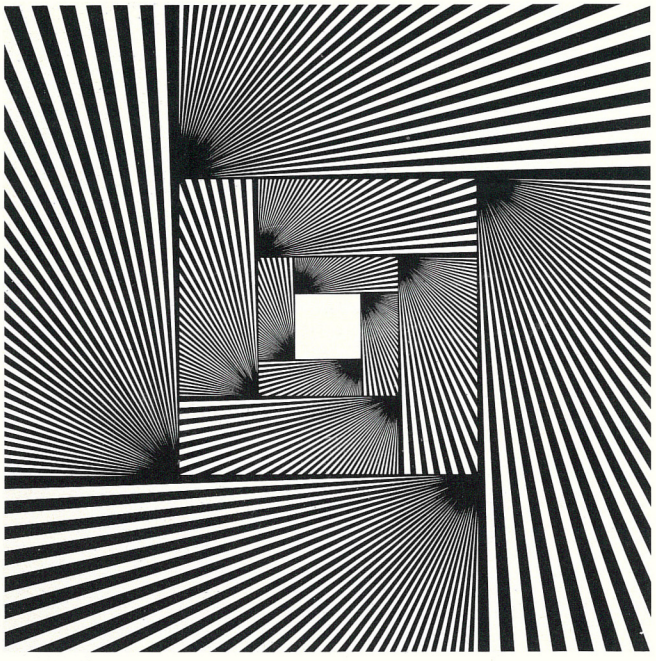
108
Inserimento di figura nella trama 1, 2, 4, 8, - 1963
Olio su tela, cm. 96x96, (71)

109
Incastro tra struttura e colore, 1965
Olio su tela, cm. 134x96, (29)

Radiali



110 112
111

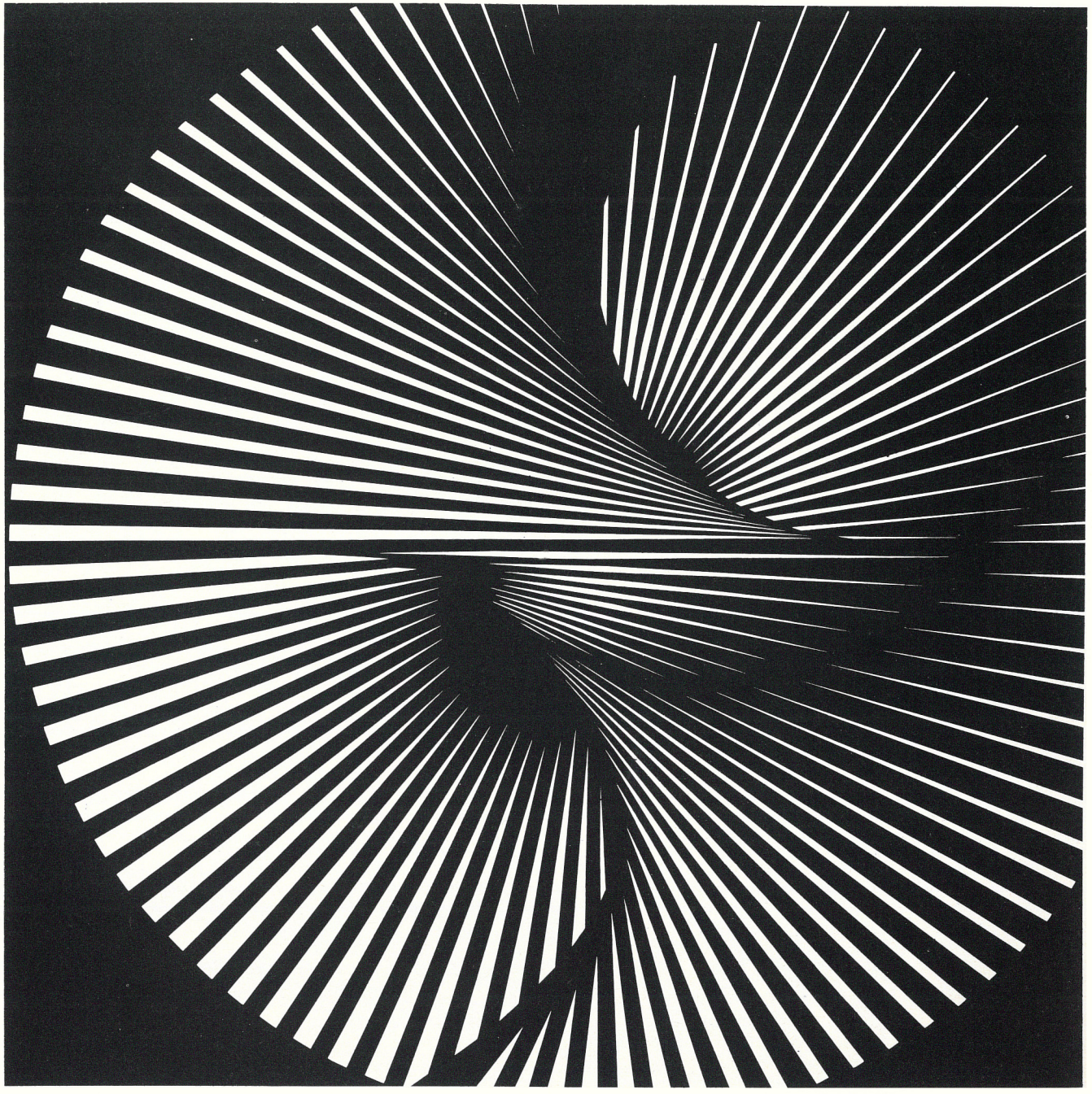


110
Ambiguità strutturale, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (19)

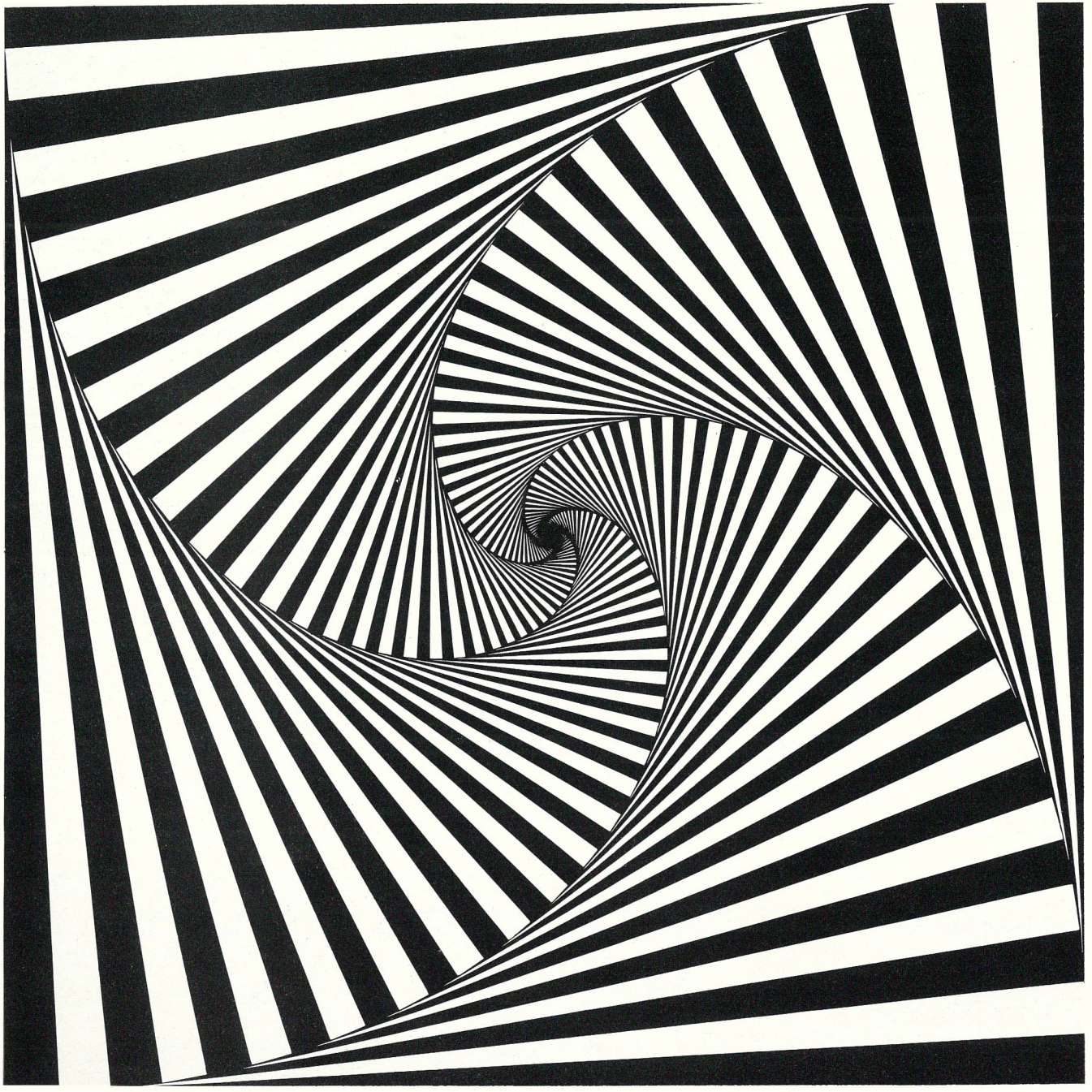
111
Illusorio spaziale, 1965
Olio su tela, cm. 96x96

112
Quadrivela, 1965
Olio su tela, cm. 96x134

113
Torsione radiale, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (1)



114
Operativo numerico, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (5)



115
Trama fluttuante, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (544)

Diacroniche

117
116 118

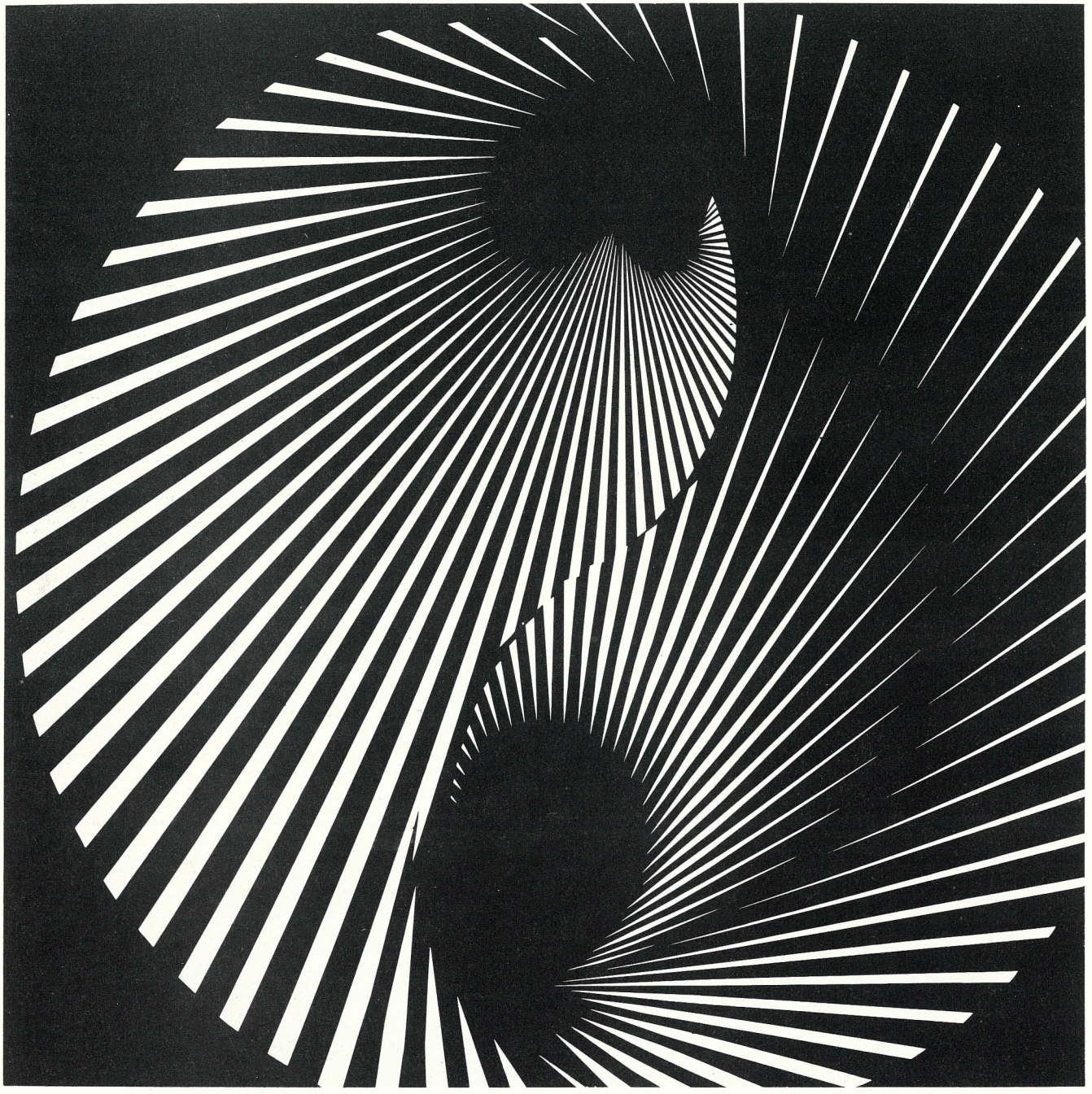
116
Diacronica 1) 1965
Olio su tela, cm. 96x134, (53)

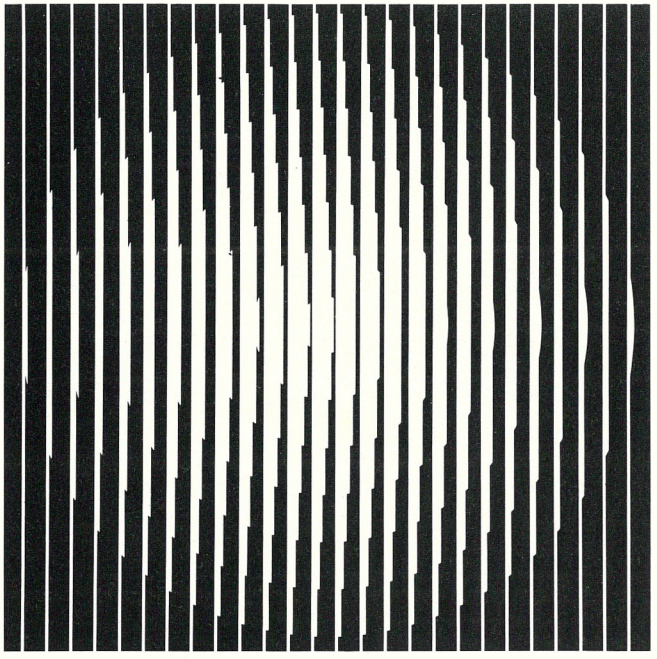
117
Diacronica 3 T
Olio su tela, cm. 96x134, (67)

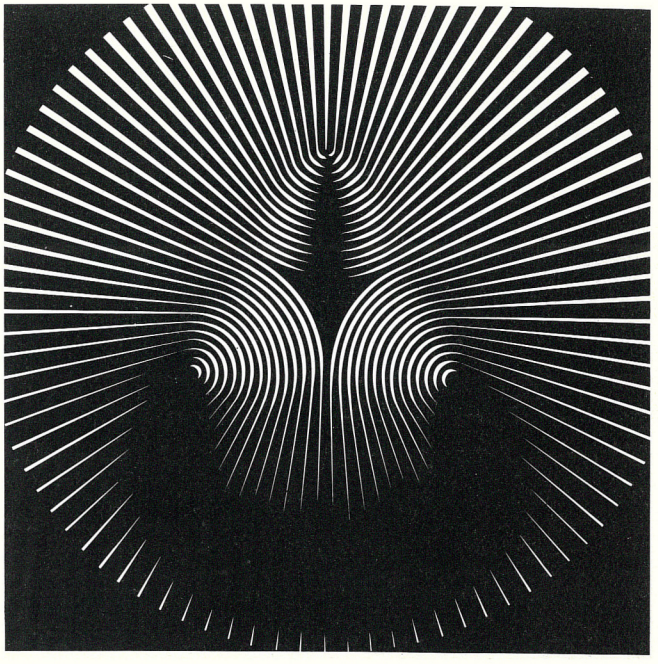
118
Diacronica 1 T
Olio su tela, cm. 96x134, (69)

119
Strutturazione fluttuante
Olio su tela, cm. 96x96, (30)

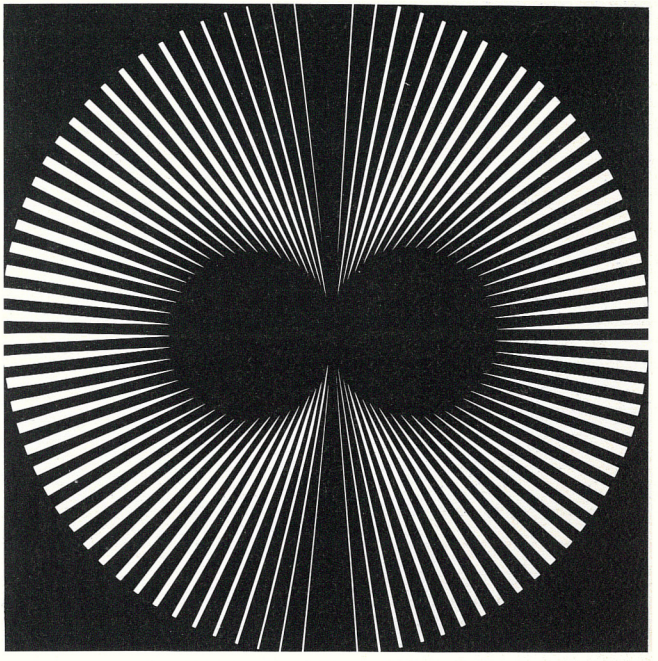
120
Strutturazione centrifugo-centripeta, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (4)







121 122
123



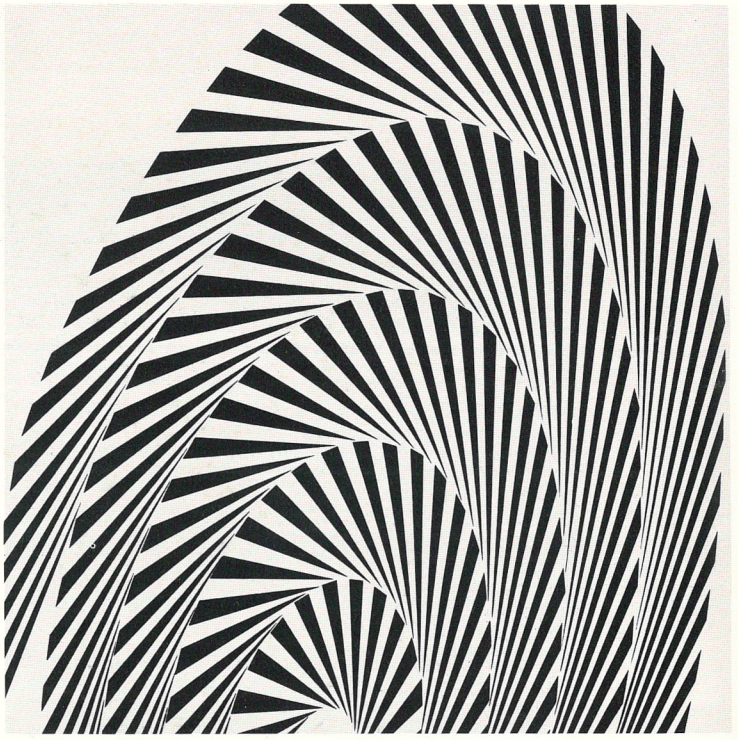
121
Vibrazione-luce induttiva, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (70)

122
Inconscio strutturato 1, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (44)

123
Dilatazione oculare, 1965
Olio su tela, cm. 96x96, (7)

Tensione

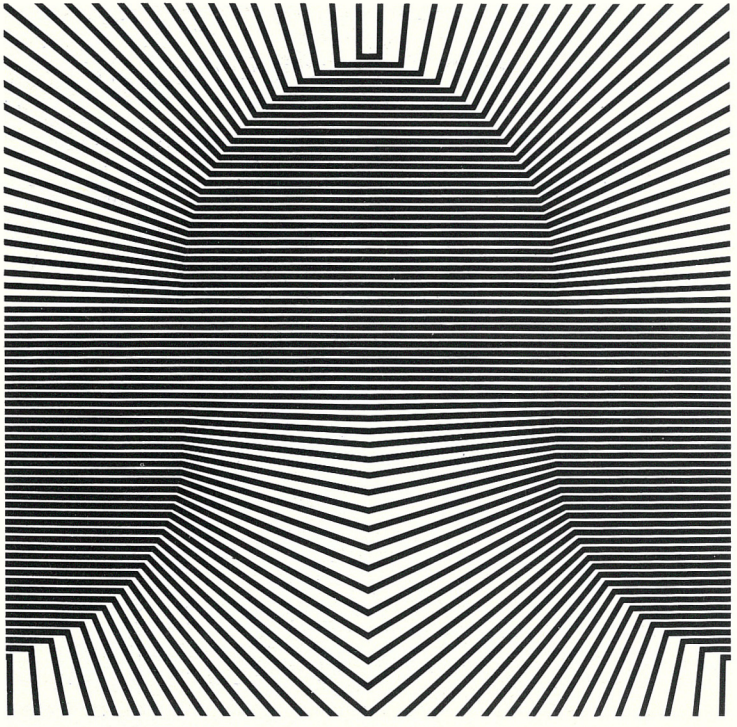
125
124 126

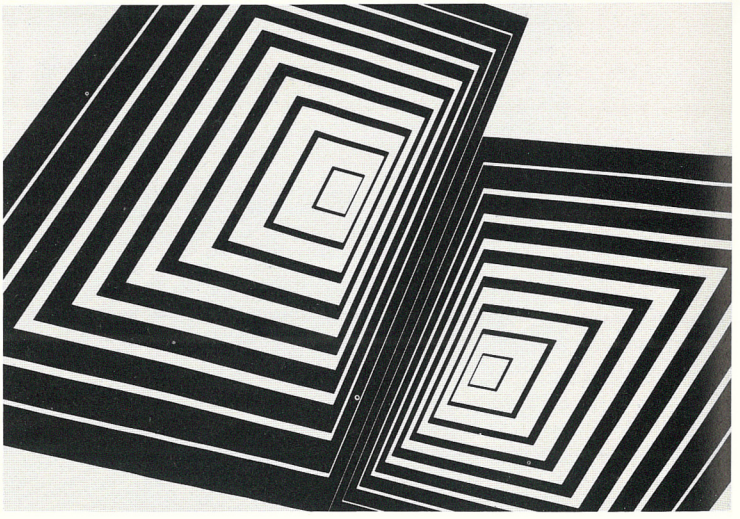


124
Funzione figurale, 1965
Tempera, cm. 72x72, (10/R)

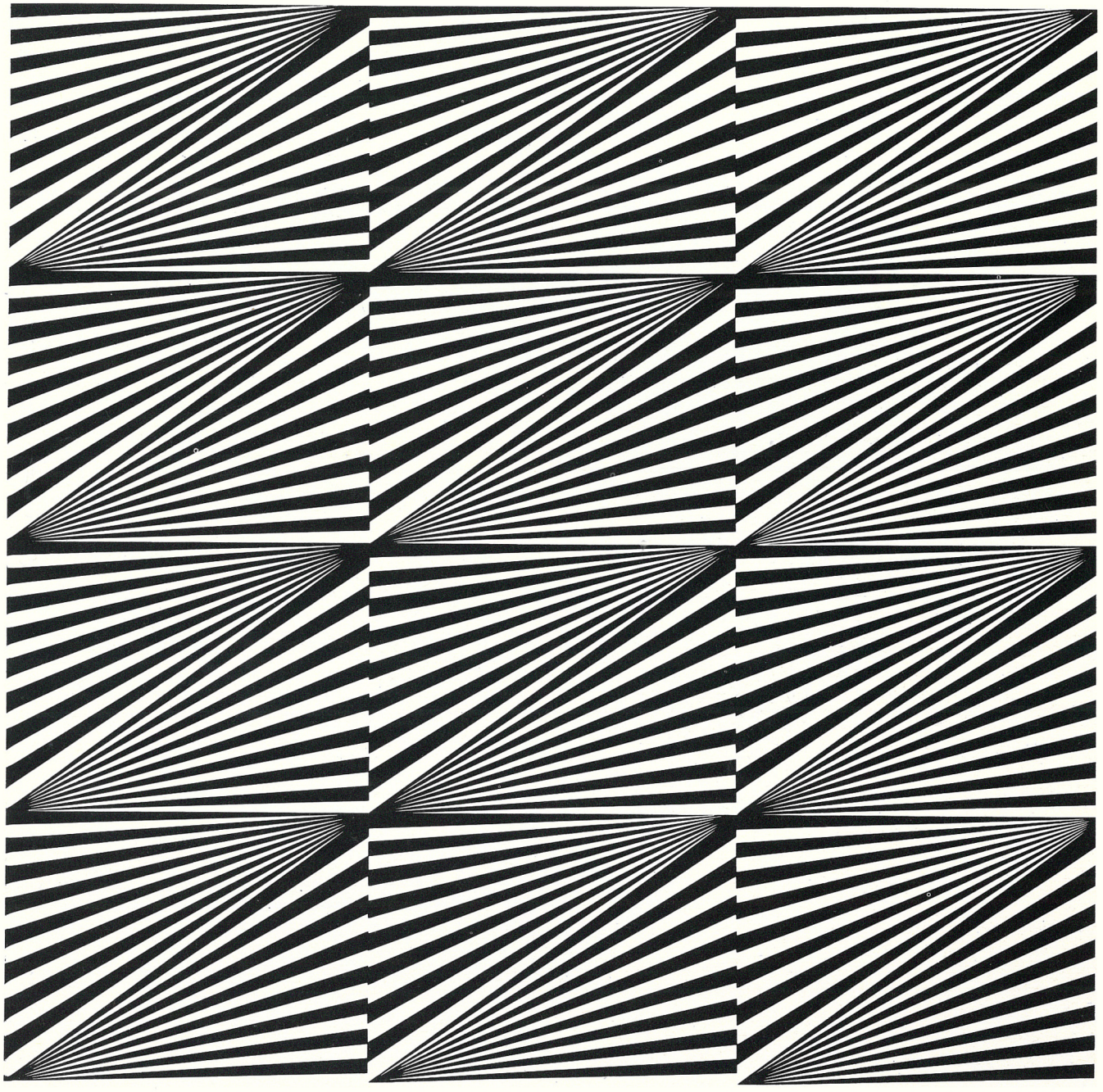
125
Proiezione strutturata C, 1965
Olio su tela, cm. 96x96

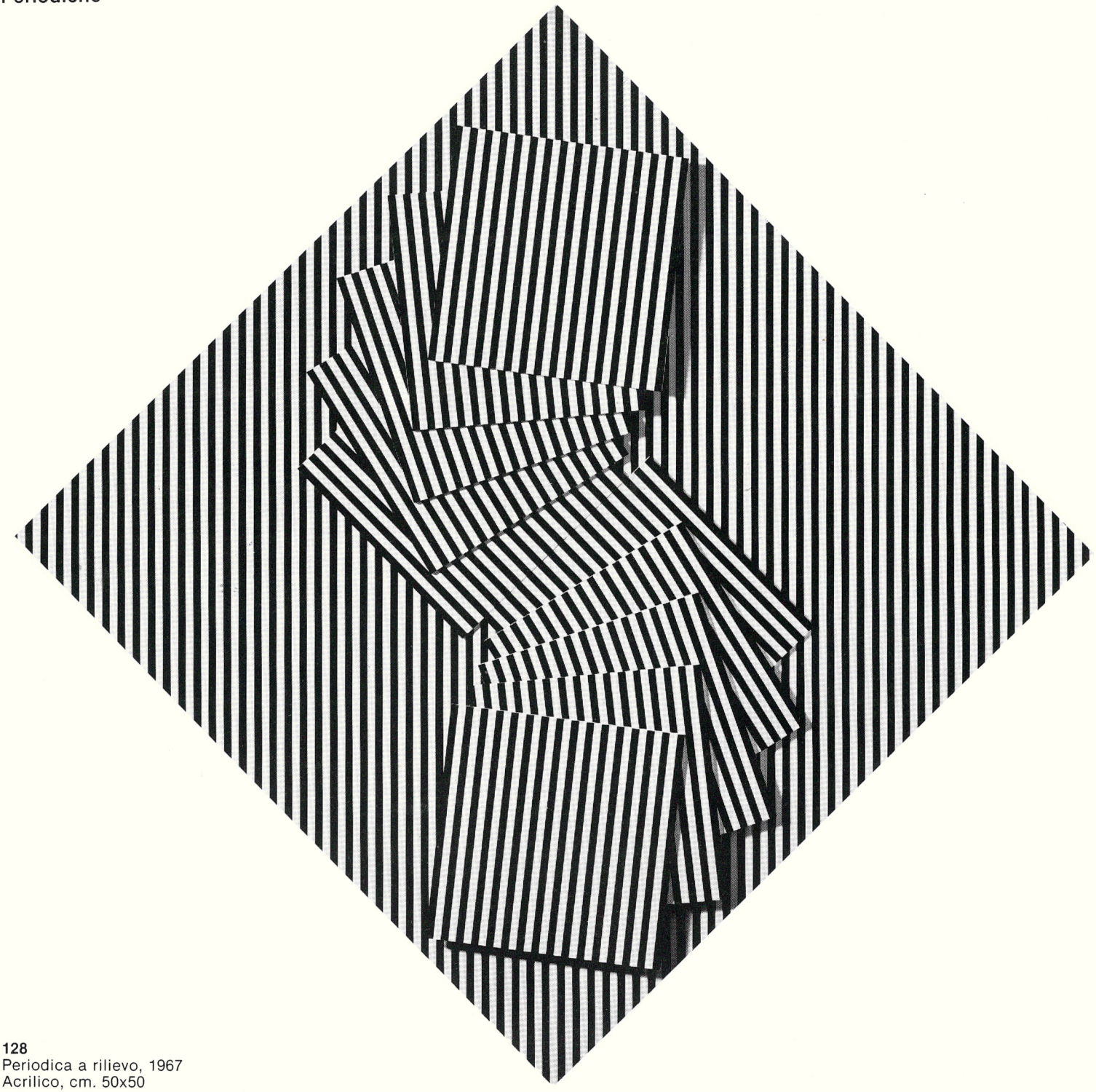
126
Tensioni nei quadrati, 1965
Tempera, cm. 103x75, (23/B)



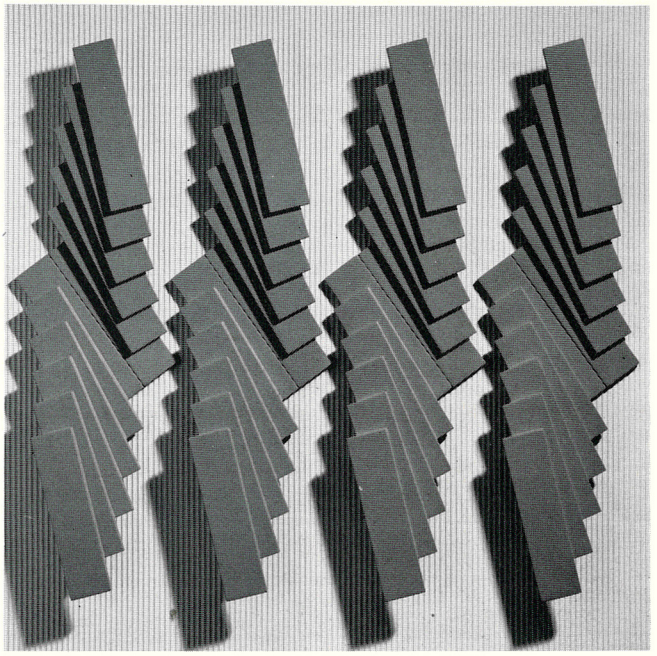


127
Illusorio spaziale, 1965
Olio su tela, cm. 96x96

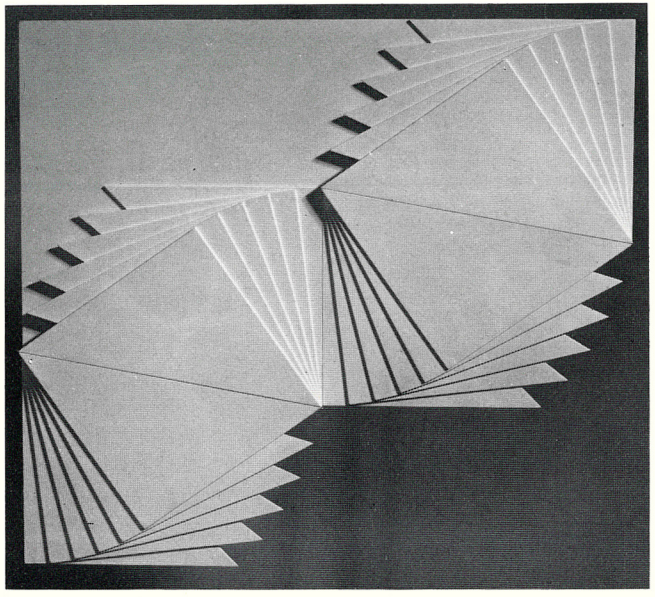




128
Periodica a rilievo, 1967
Acrilico, cm. 50x50



129 131
130

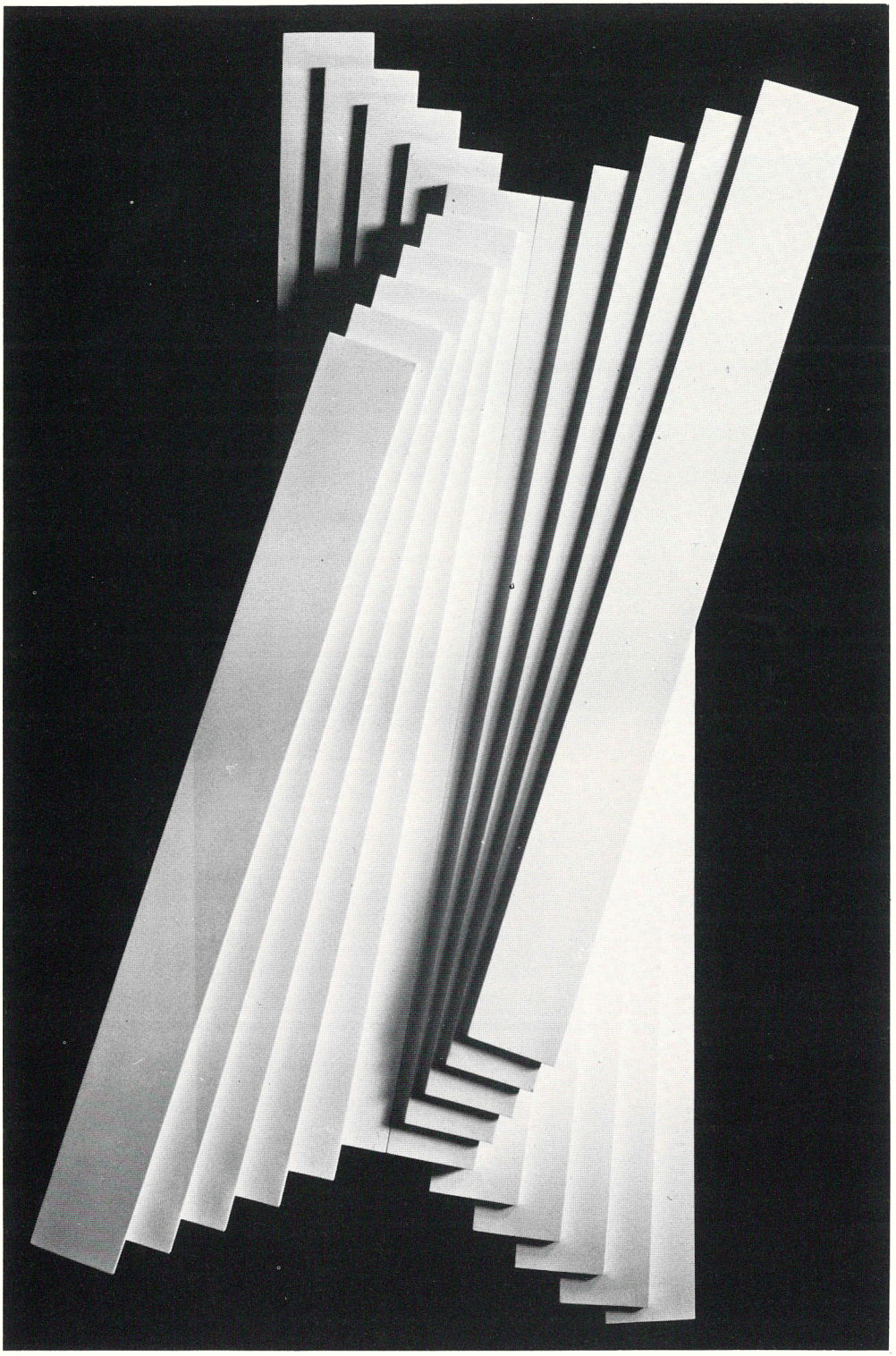


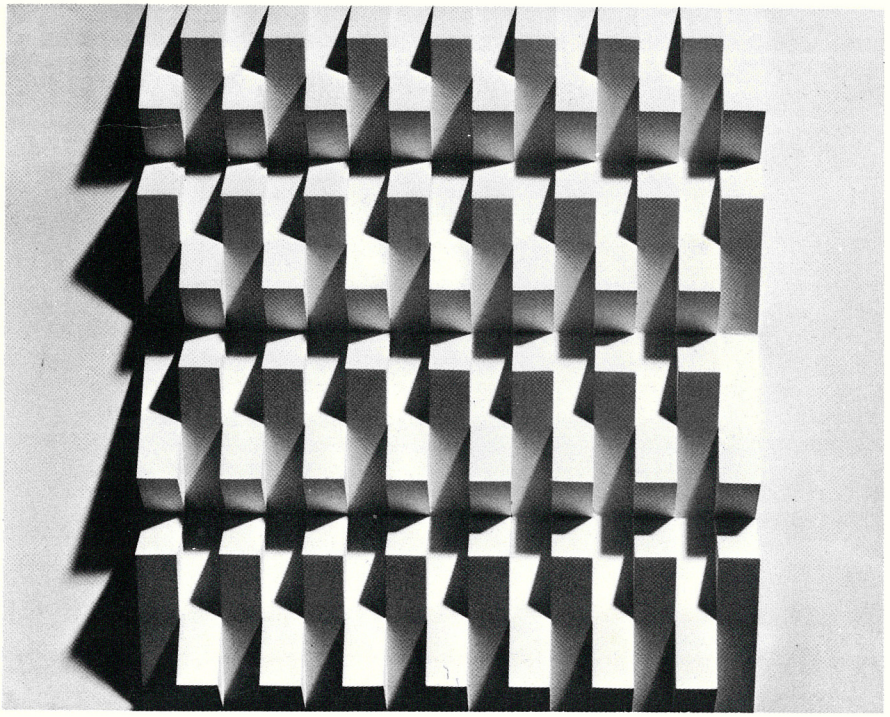
129
Rilievo plastico periodico, 1967
Legno e linoleum, cm. 96x96

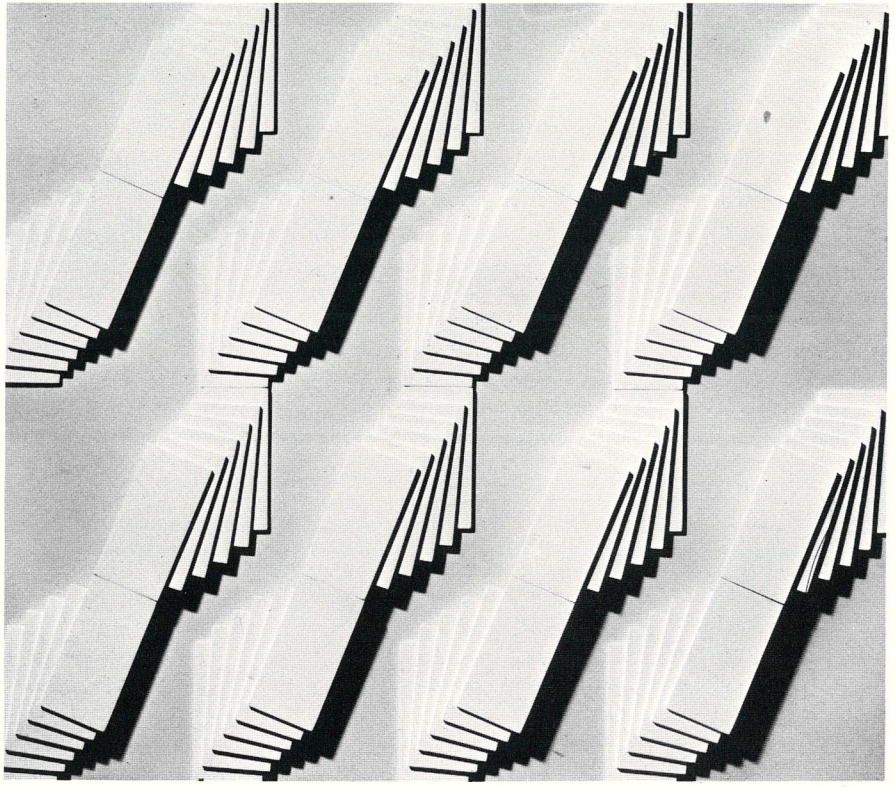
130
Periodica litoranea, 1967
Legno e smalto, cm.100 x 100

131
Rilievo plastico periodico, 1967
Legno e linoleum, cm. 96x96

132
Architettura periodica, 1967
Legno laccato, alt. cm. 137







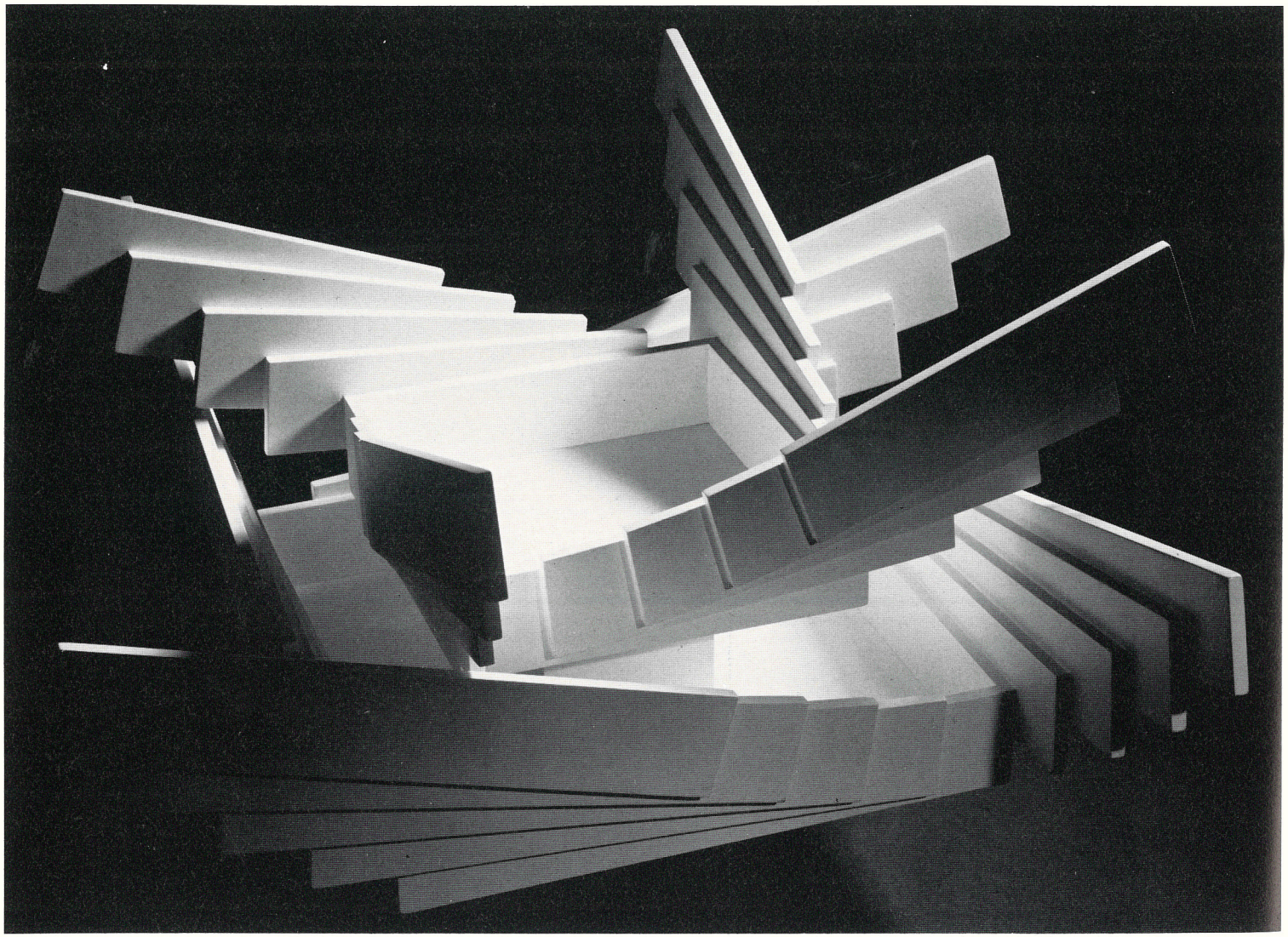
133
134

133
Superficie e rilievo modulare, 1967
Legno laccato

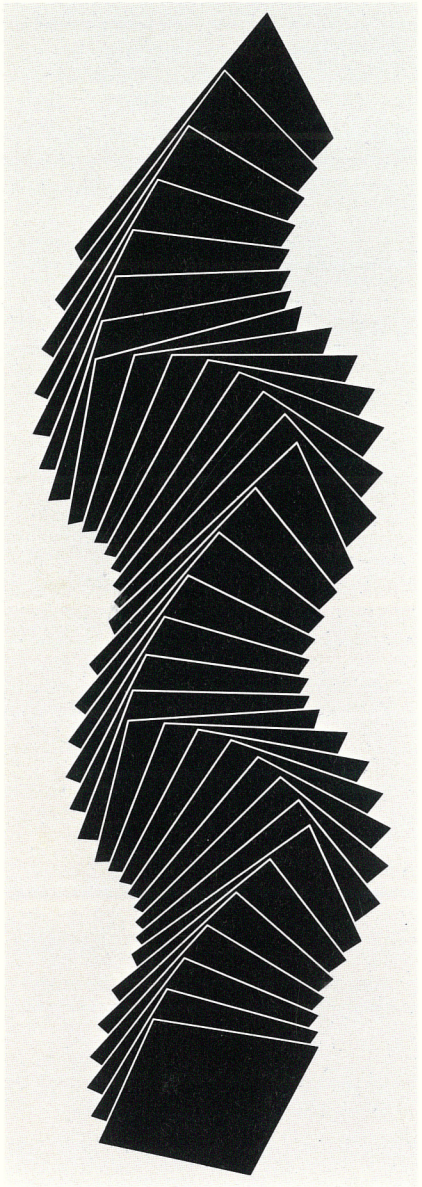
134
Periodica plastica, 1967
Legno laccato, cm. 106x90

135
Spazio mobile, (forme continue nello spazio), 1967
Legno laccato

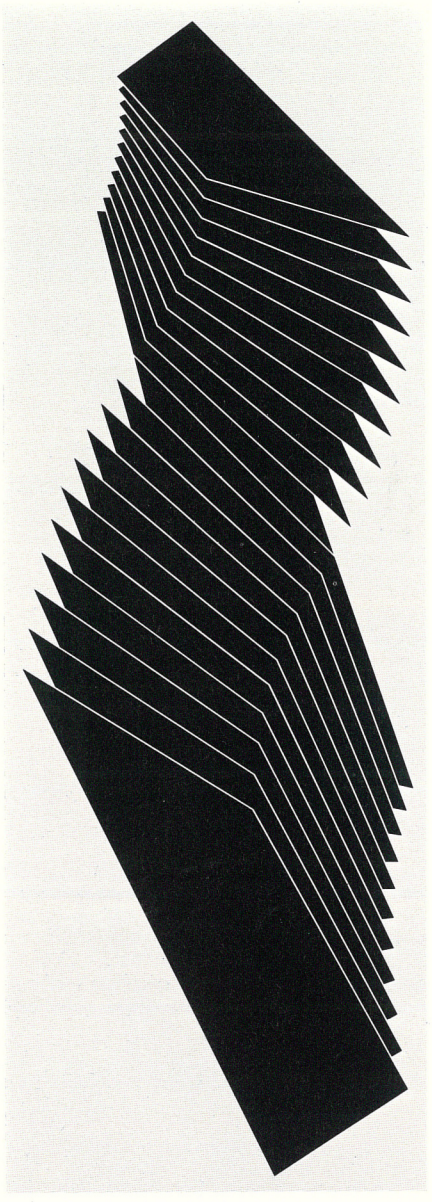
136
Quadridimensionale a sviluppo continuo, 1967
Legno laccato, cm. 60x60x140



137
Periodica, 1969
Acrilico, cm. 36.5x102, (272)

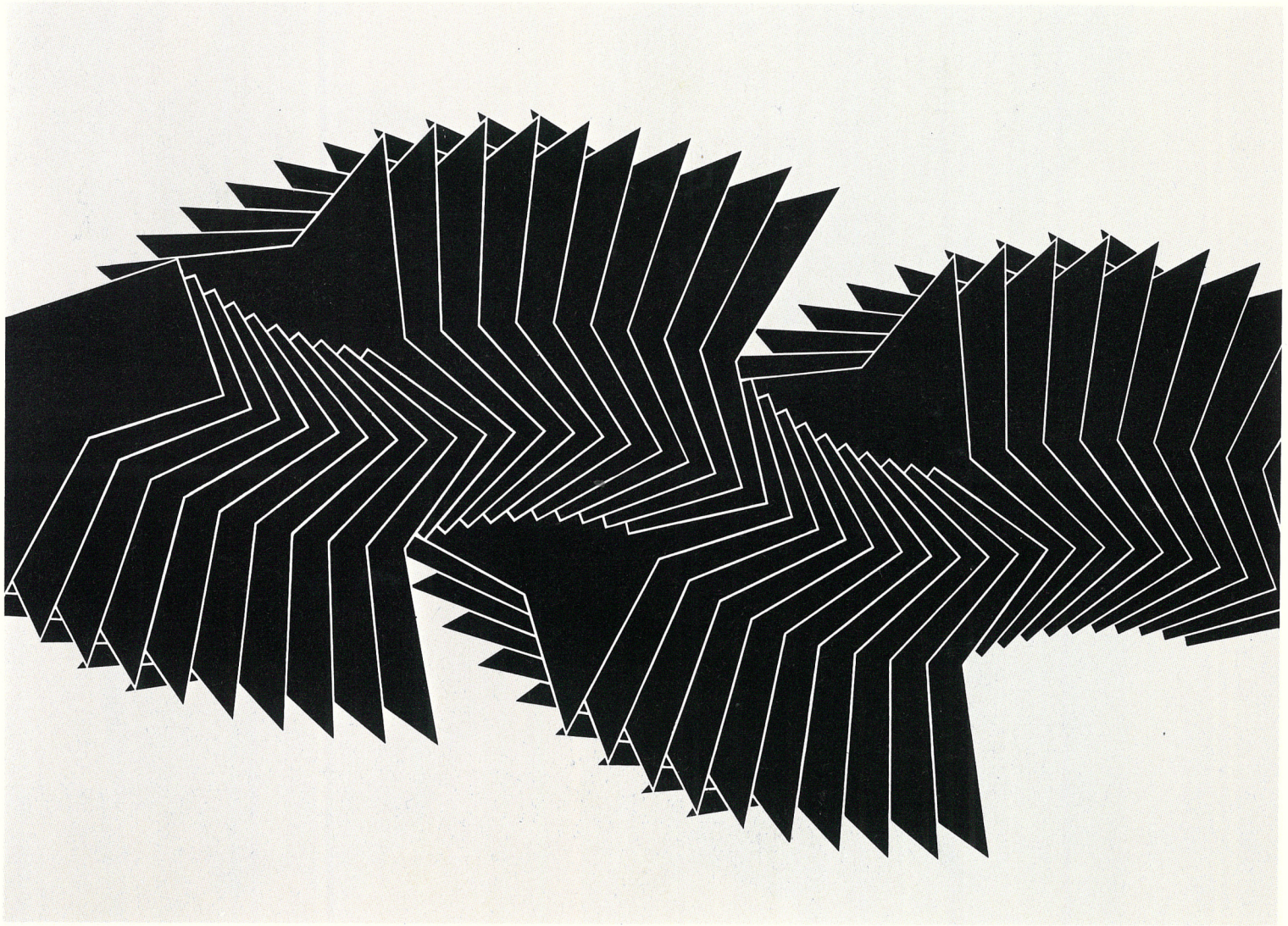


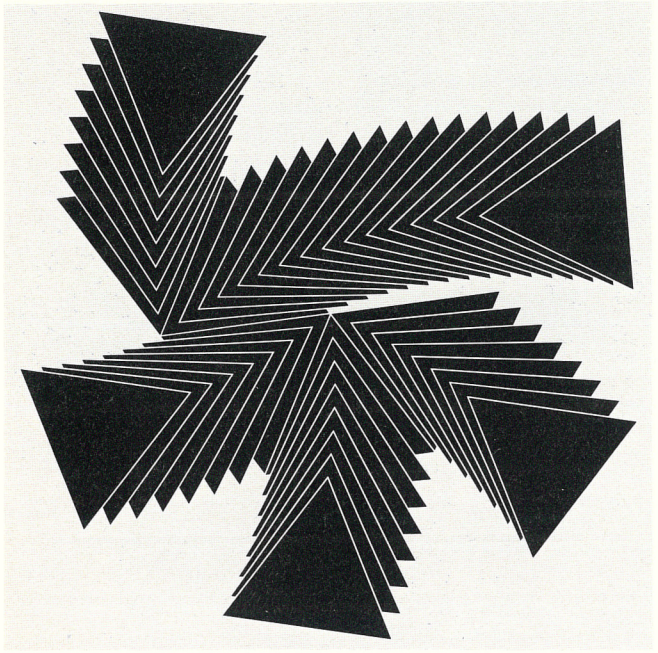
138
Periodica, 1969
Acrilico, cm. 33.6x102, (233)

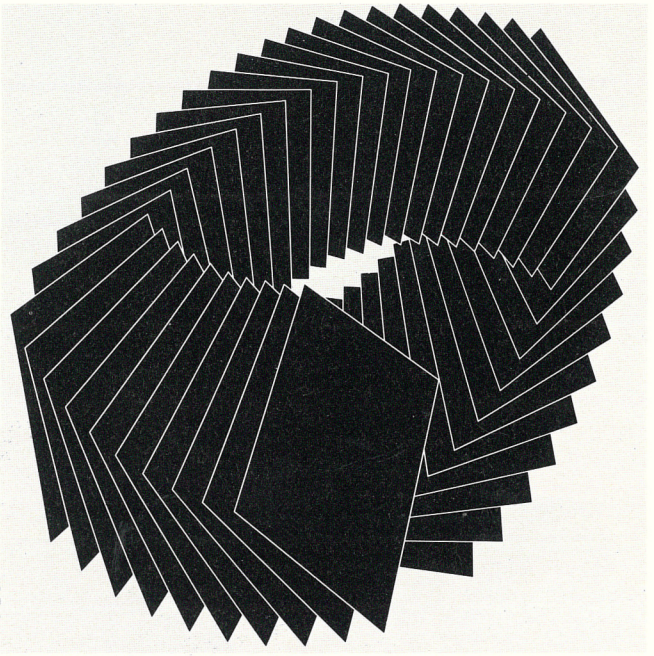


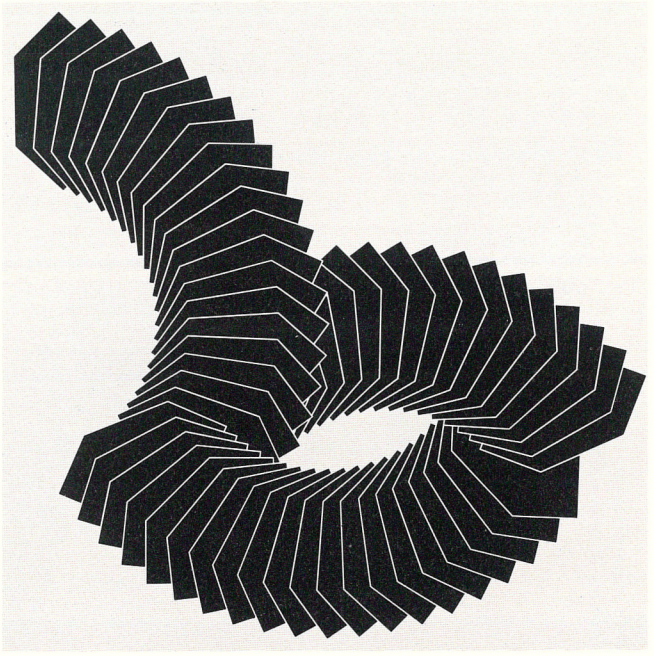
139
Periodica, 1969
Acrilico, cm. 36.5x102, (276)

140
Periodica dorsale, 1968
Olio su tela, cm. 96x134, (151)







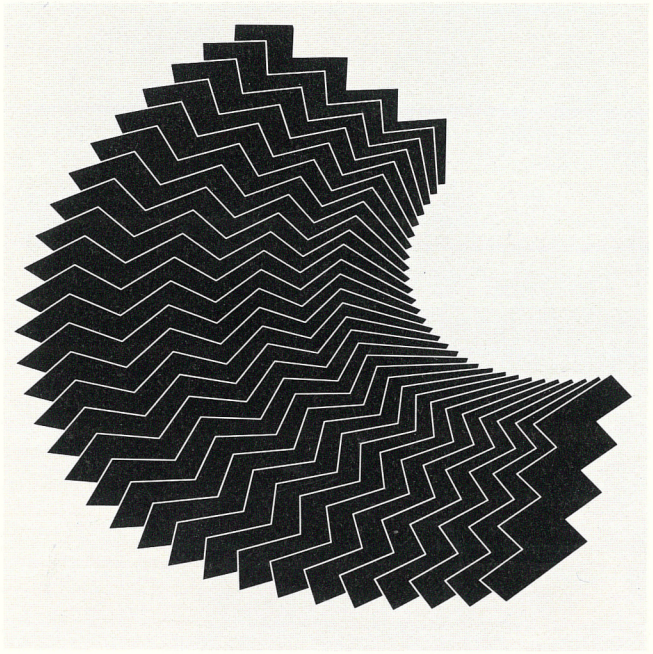


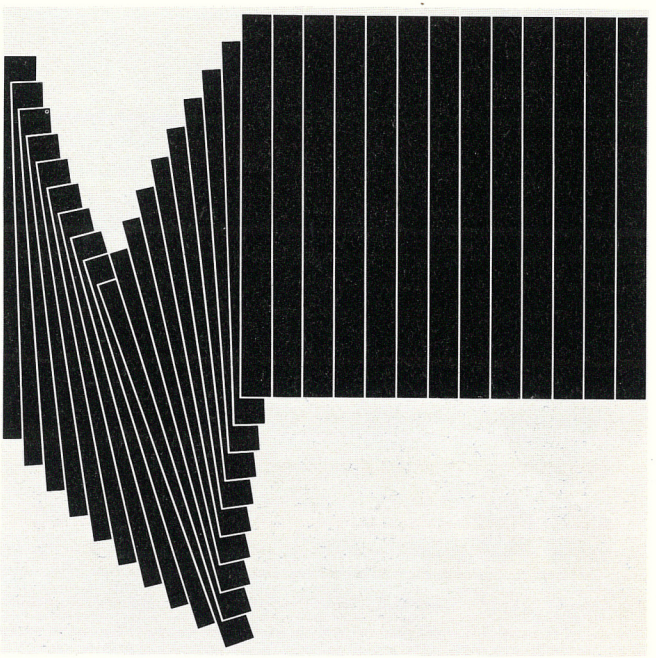
141 142
143

141
Periodica, 1968
Acrilico, cm. 70x70, (165)

142
Periodica, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (240)

143
Periodica, 1968
Acrilico, cm. 70x70, (179)



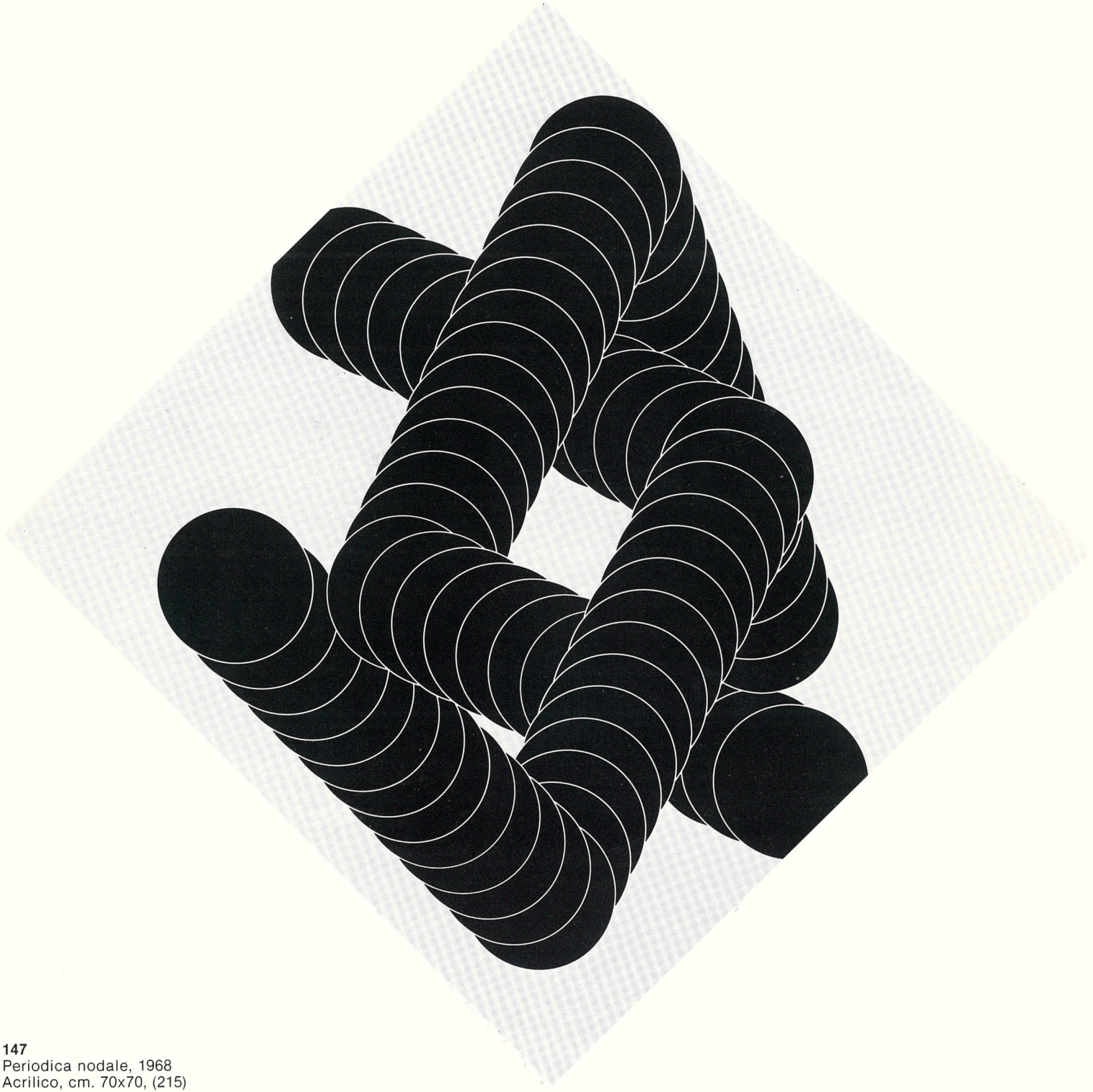


144 145
146

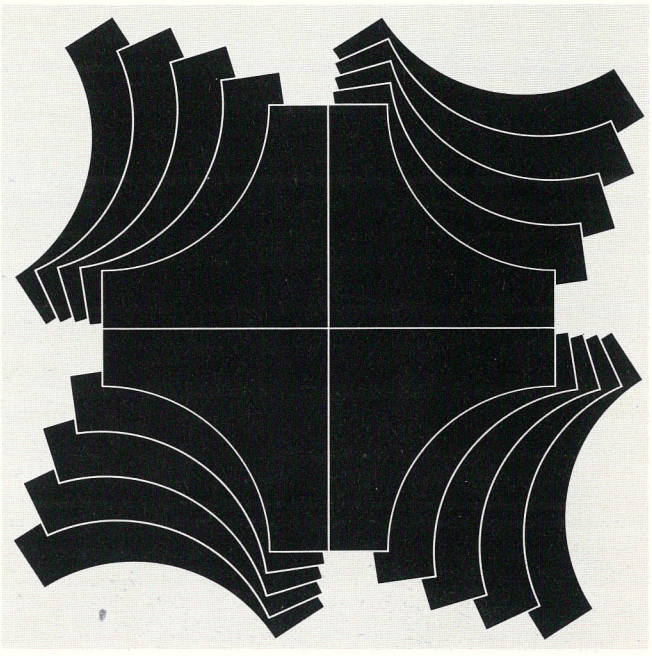
144
Periodica, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (292)

145
Periodica, 1968
Tecnica mista, cm. 70x70, (201)

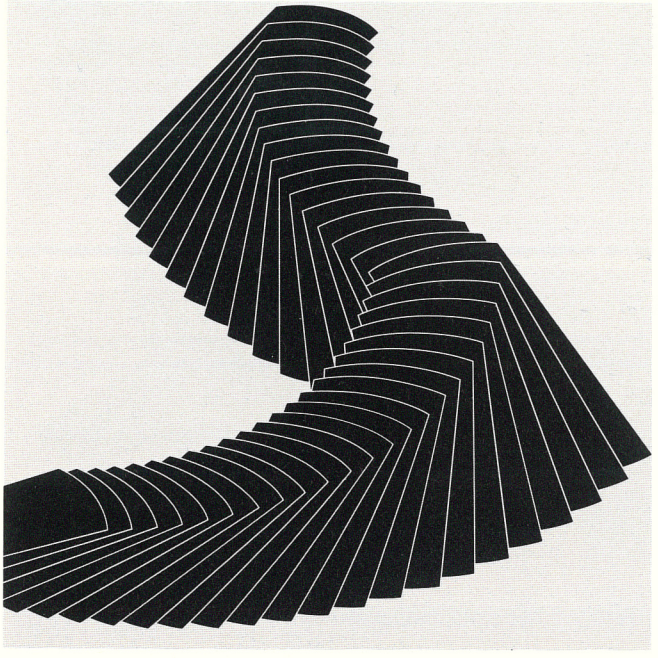
146
Periodica direzionata, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (275)



147
Periodica nodale, 1968
Acrilico, cm. 70x70, (215)



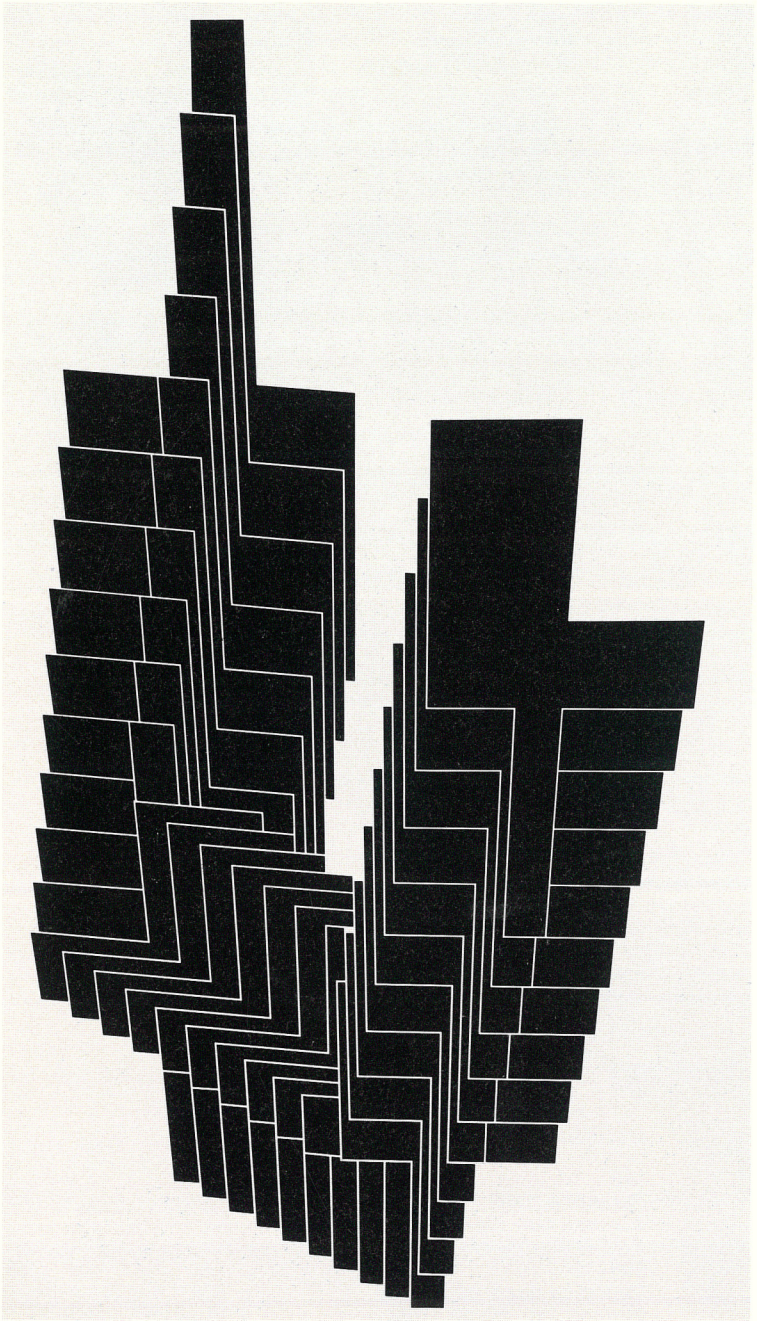
148 150
149

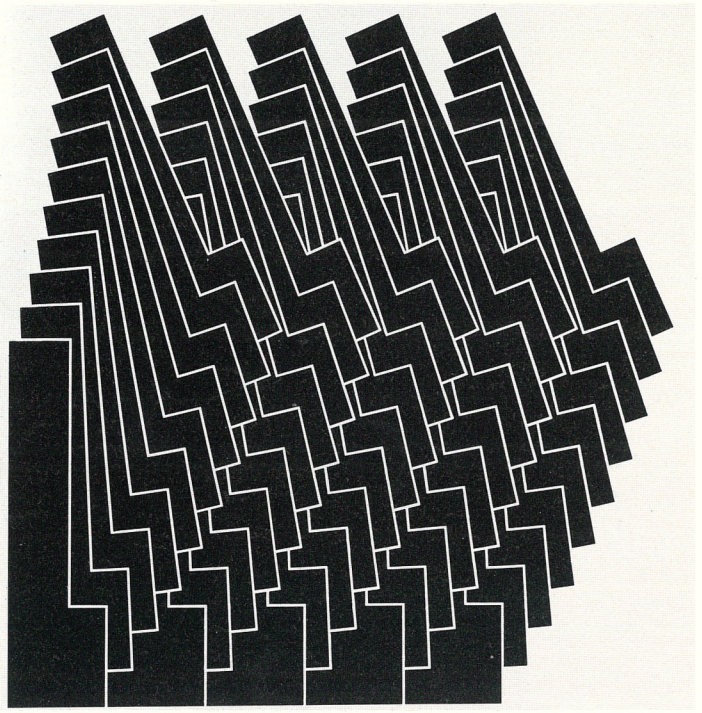


148
Periodica, 1968
Acrilico, cm. 50x50, (173)

149
Periodica, 1969
Acrilico, cm. 73x73, (546)

150
Periodica quadrupla, 1968
Acrilico, cm. 50x50, (256)





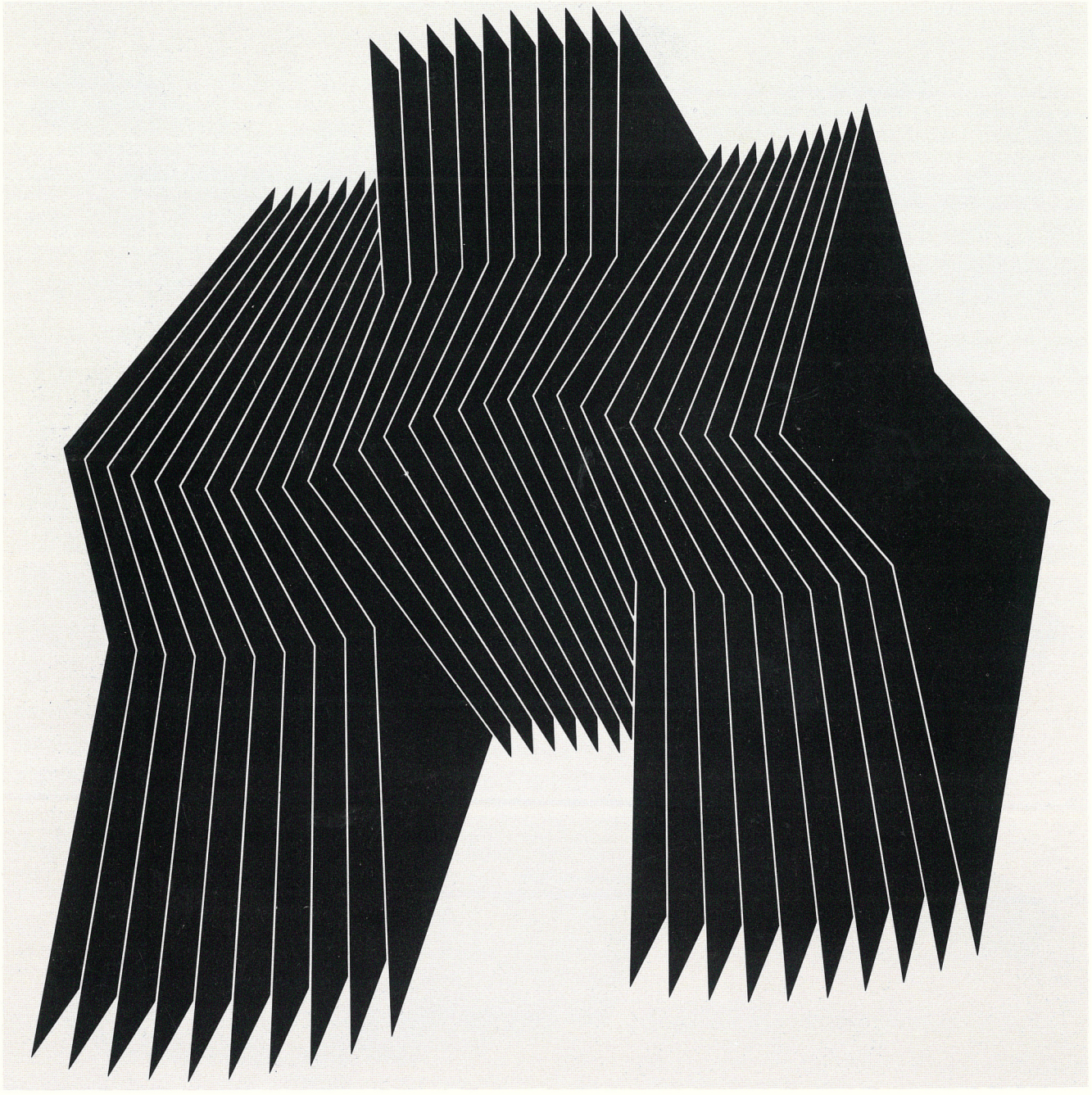
151 152

151
Periodica, 1970
Acrilico, cm. 56.4x100, (314)

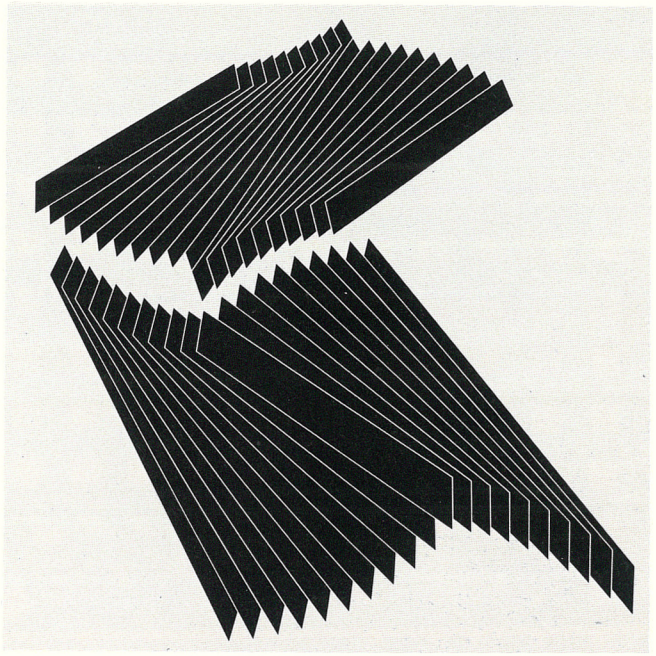
152
Periodica modulare, 1968
Tecnica mista, cm. 50x50, (177)

153
Periodica, 1968
Acrilico, cm. 70x70, (259)

154
Periodica, 1969
Tecnica mista, cm. 73x73, (601)



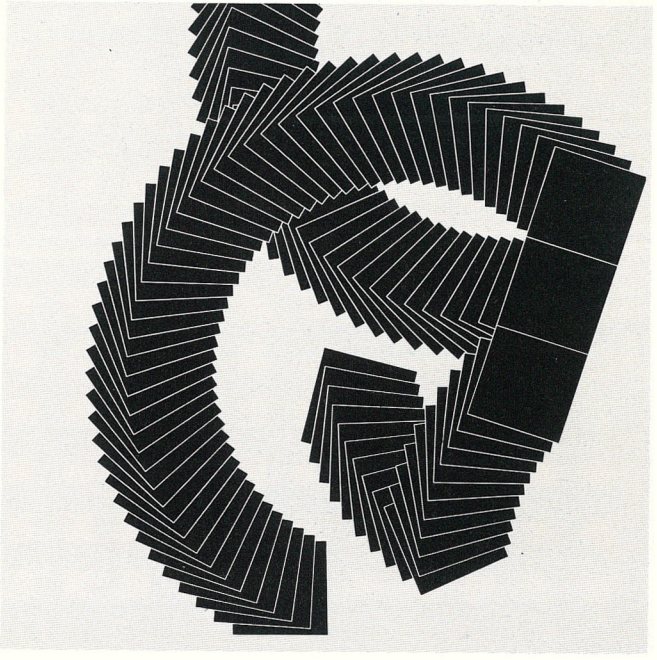
156
155 157



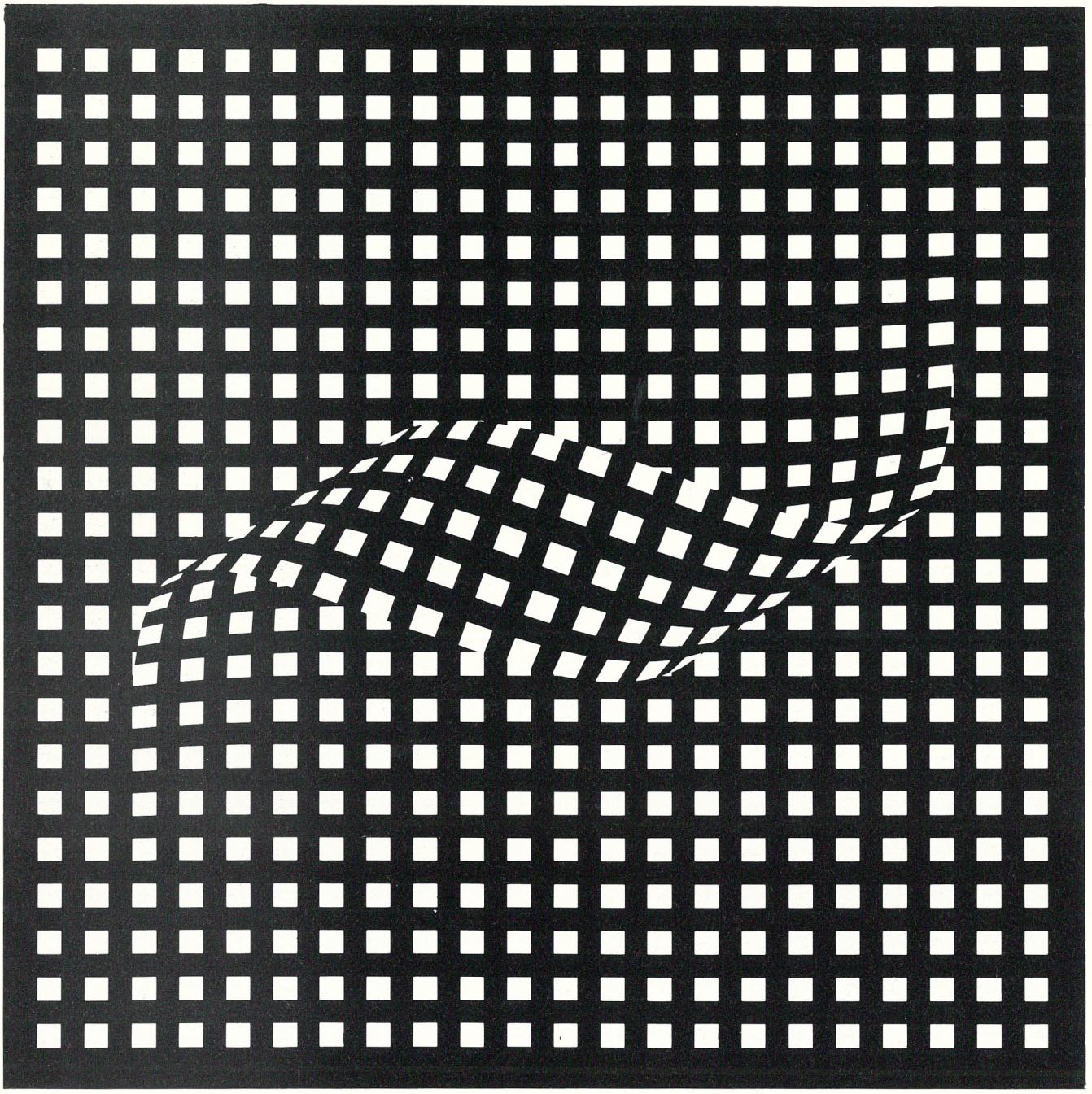
155
Periodica, 1968
Tecnica mista, cm. 73x73, (600)

156
Periodica, 1968
Acrilico, cm. 70x70, (211)

157
Periodiche convergenti, 1968
Olio su tela, cm. 96x96, (176)



Dissociazione



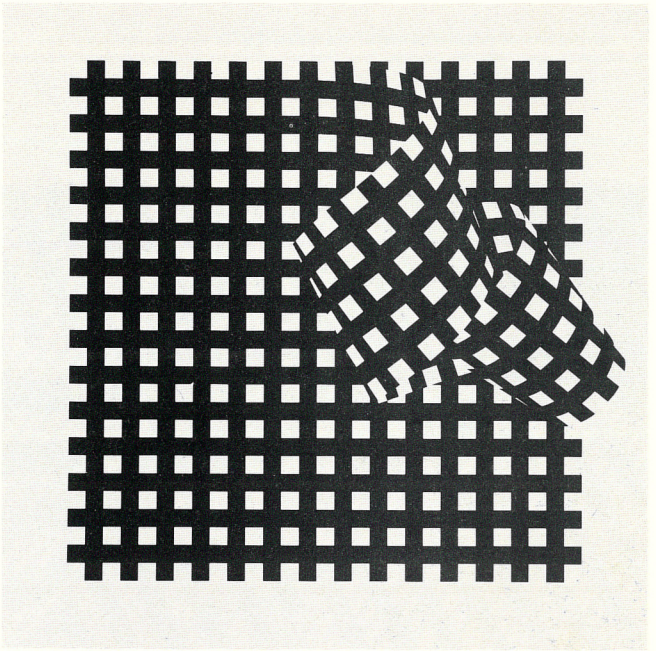
158 160
159 161

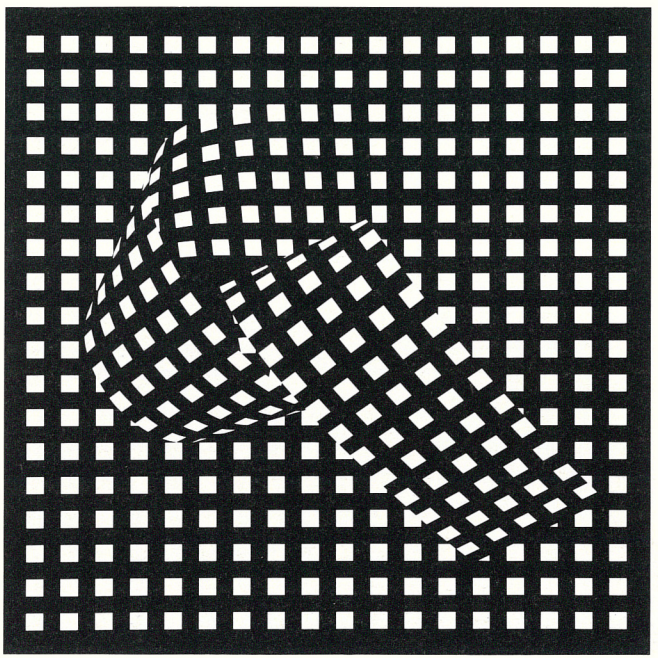
158
Dissociazione dal campo reticolare, 1967
Acrilico, cm. 70x70, (494)

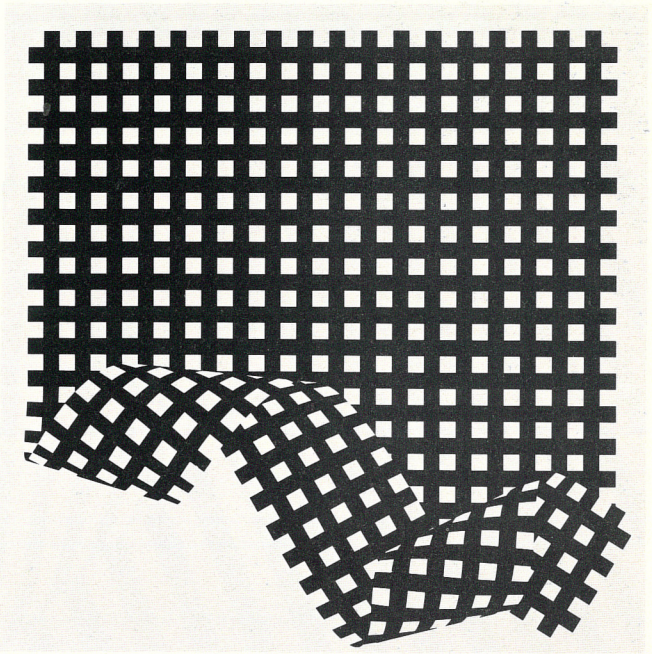
159
Dissociazione dal campo reticolare, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (262)

160
Dissociazione dal bordo, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (267)

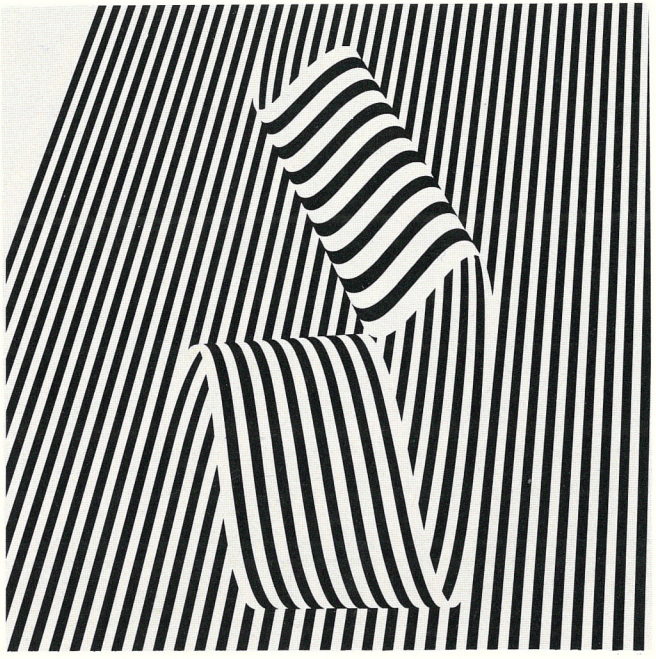
161
Dissociazione dal bordo, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (284)

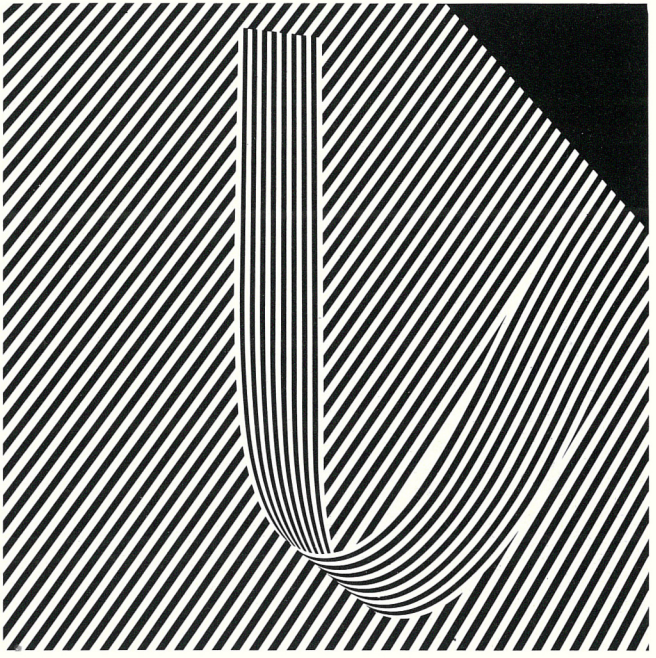






162
Dissociazione proiettiva dal campo, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (309)





163 165
164

163
Dissociazione proiettiva dal campo, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (322)

164
Bi-dissociazione ai bordi, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (340)

165
Dissociazione antigravitazionale dal campo, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (337)

166
Dissociazione al bordo, 1969
Acrilico, cm. 51x73, (290)

167
Dissociazione dal campo, 1969
Acrilico, cm. 51x73, (391)

169
168 170

168
Dissociazione dal bordo, 1969
Acrilico, cm. 70x50, (265)

169
Dissociazione dal bordo, 1970
Acrilico, cm. 30x30, (327)

170
Dissociazione dal bordo, 1969
Acrilico, cm. 51x51, (588)

171 172

171
Bi-packaging, 1967
Olio su tela, cm. 96x134, (109)

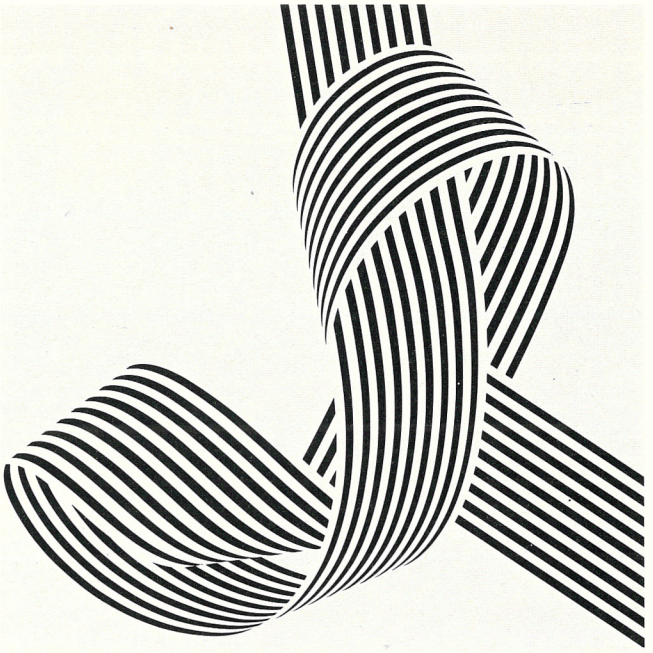
172
Packaging, 1967
Olio su tela, cm. 76x96, (105)

173
174

173
Packaging su campo rigato, 1967
Olio su tela, cm. 134x96, (110)

174
Packaging, 1967
Olio su tela, cm. 96x76, (108)

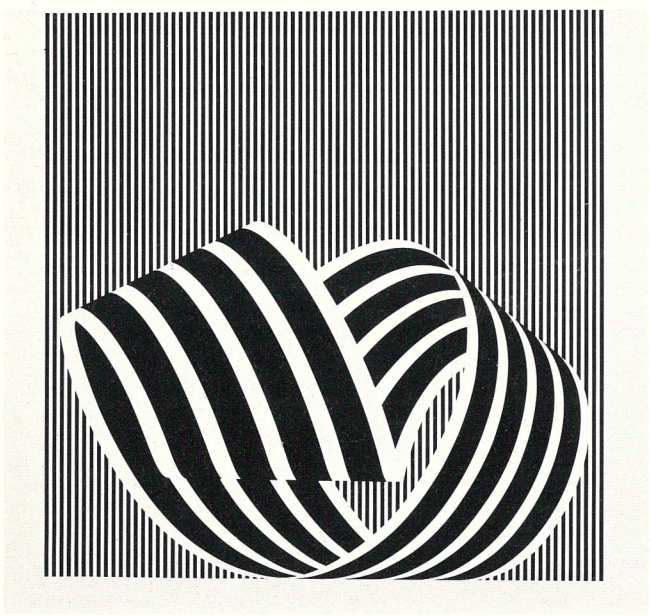
176
175 177



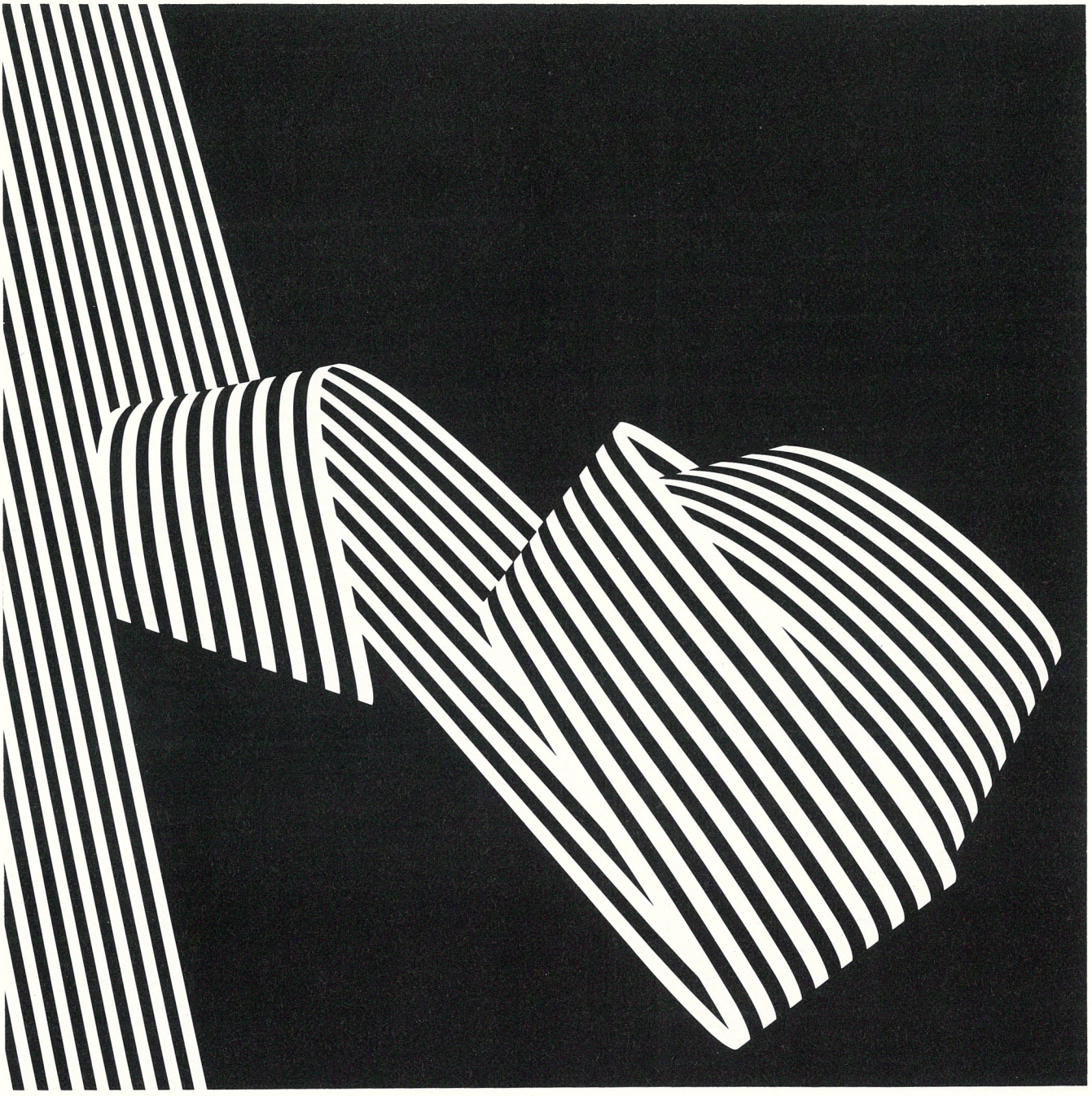
175
Elasticità dissociata, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (282)

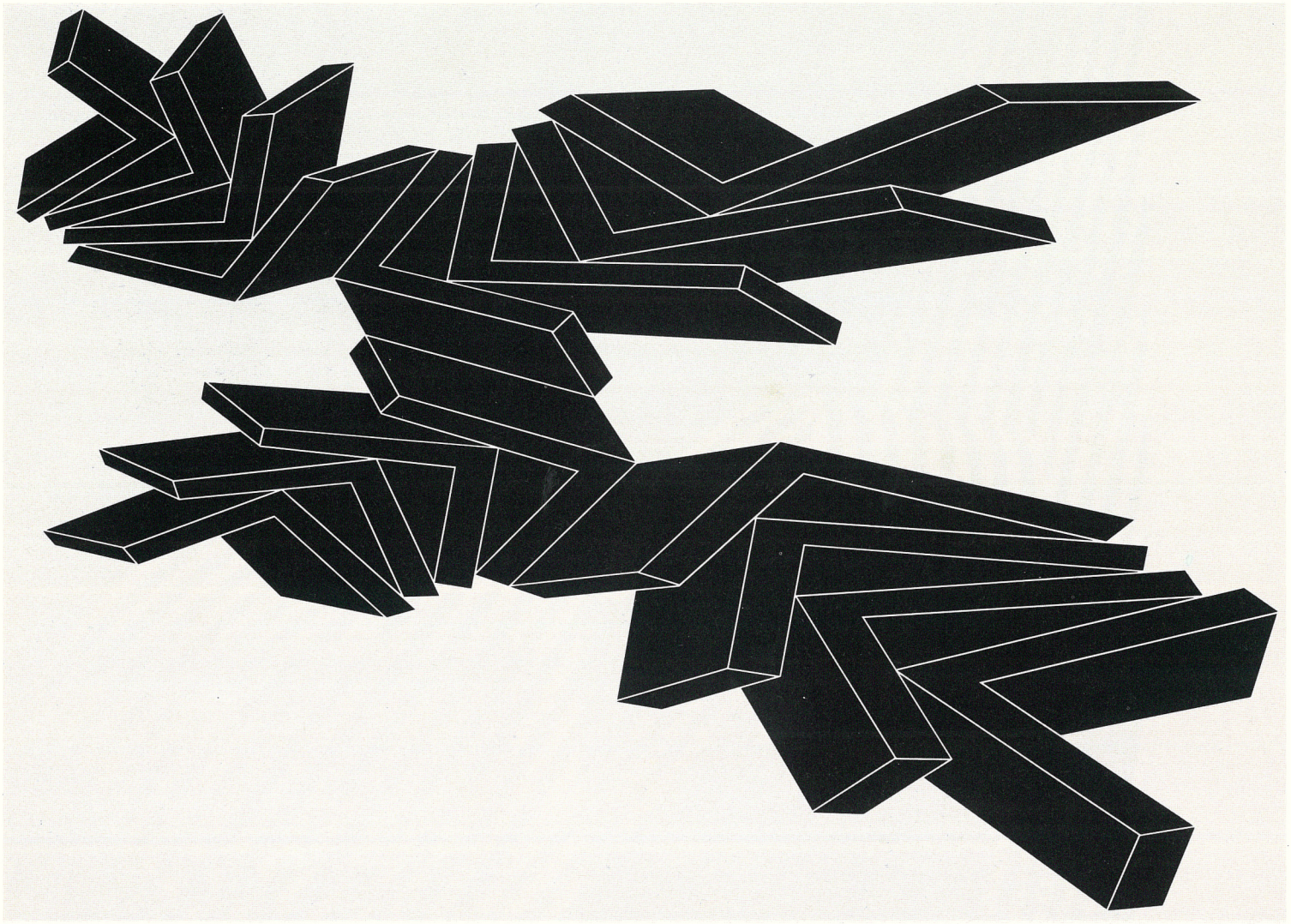
176
Torsione elastica, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (264)

177
Bi-dissociazione simmetrica, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (339)

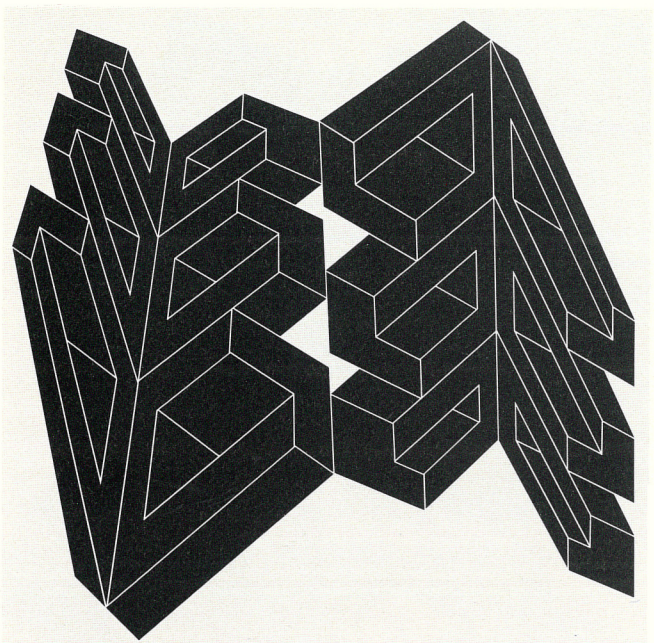


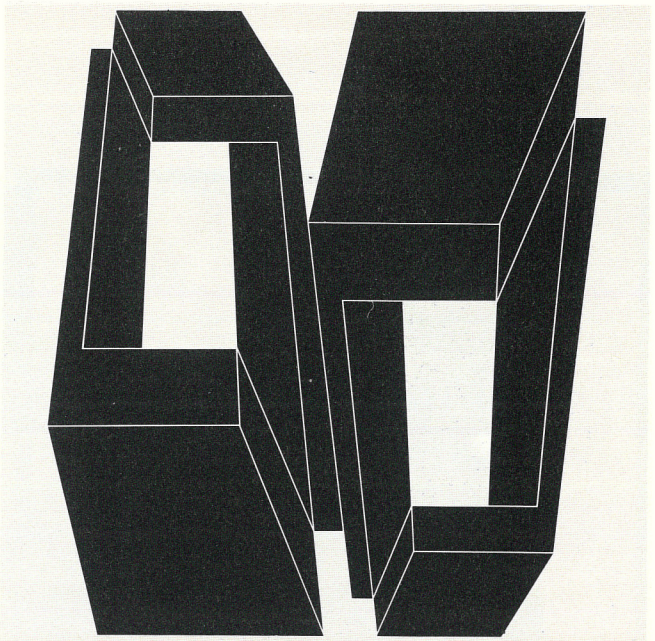
178
Dissociazione dal bordo, 1970
Acrilico, cm. 73x73, (501)



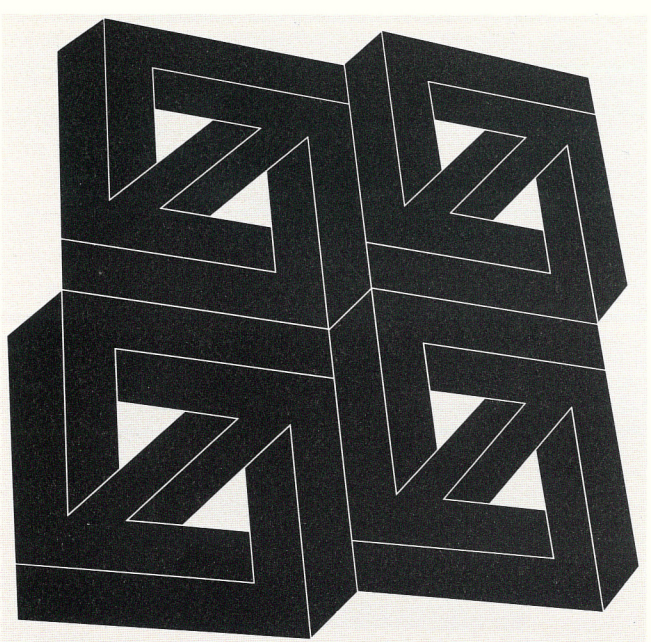


179
Psicoplastica anamorfica, 1968
Acrilico, cm. 101x71, (207)





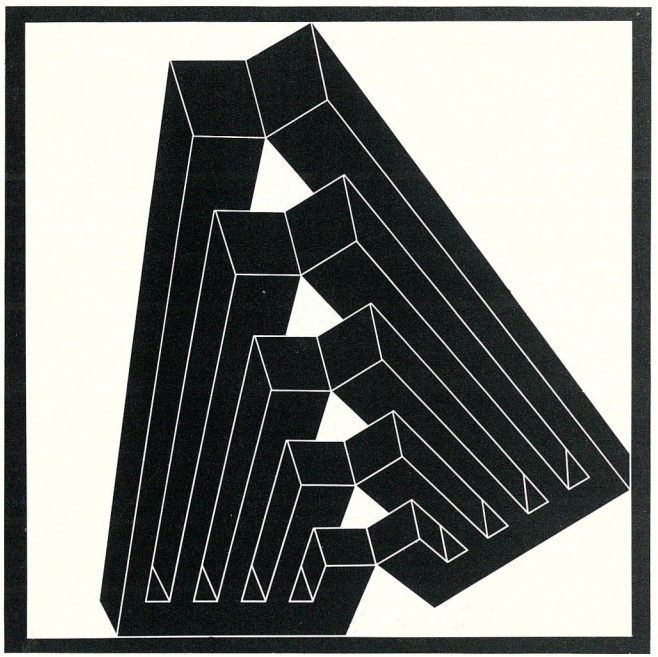
180 182
181

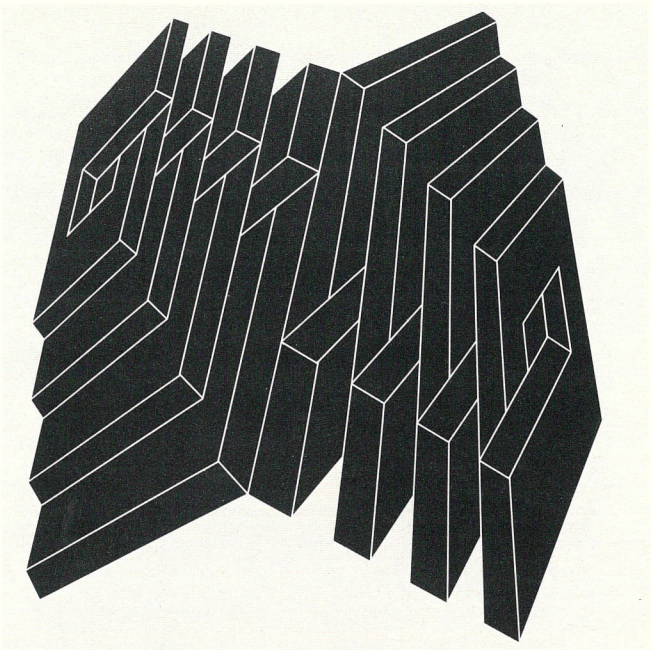


180
Bi-psicoplastica, 1971
Acrilico, cm. 70x70, (398)

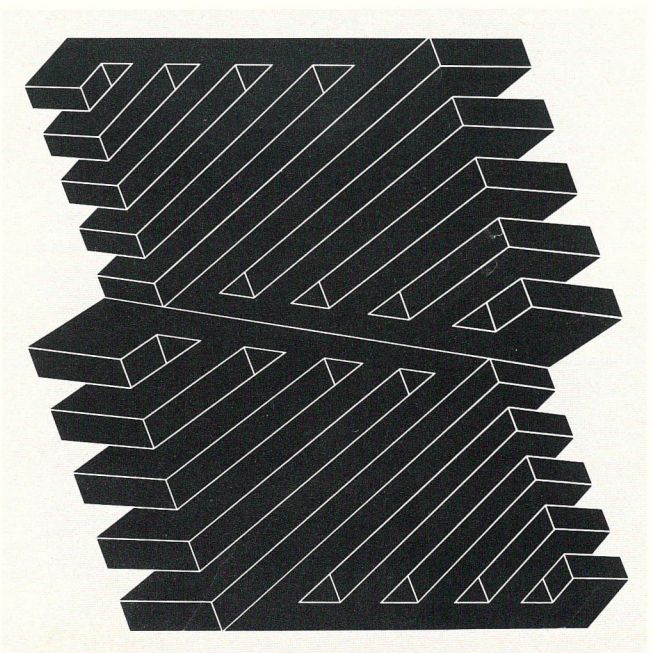
181
Psicoplastica, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (229/A)

182
Bi-psicoplastica simmetrica, 1969
Acrilico, cm. 70x70, (291)





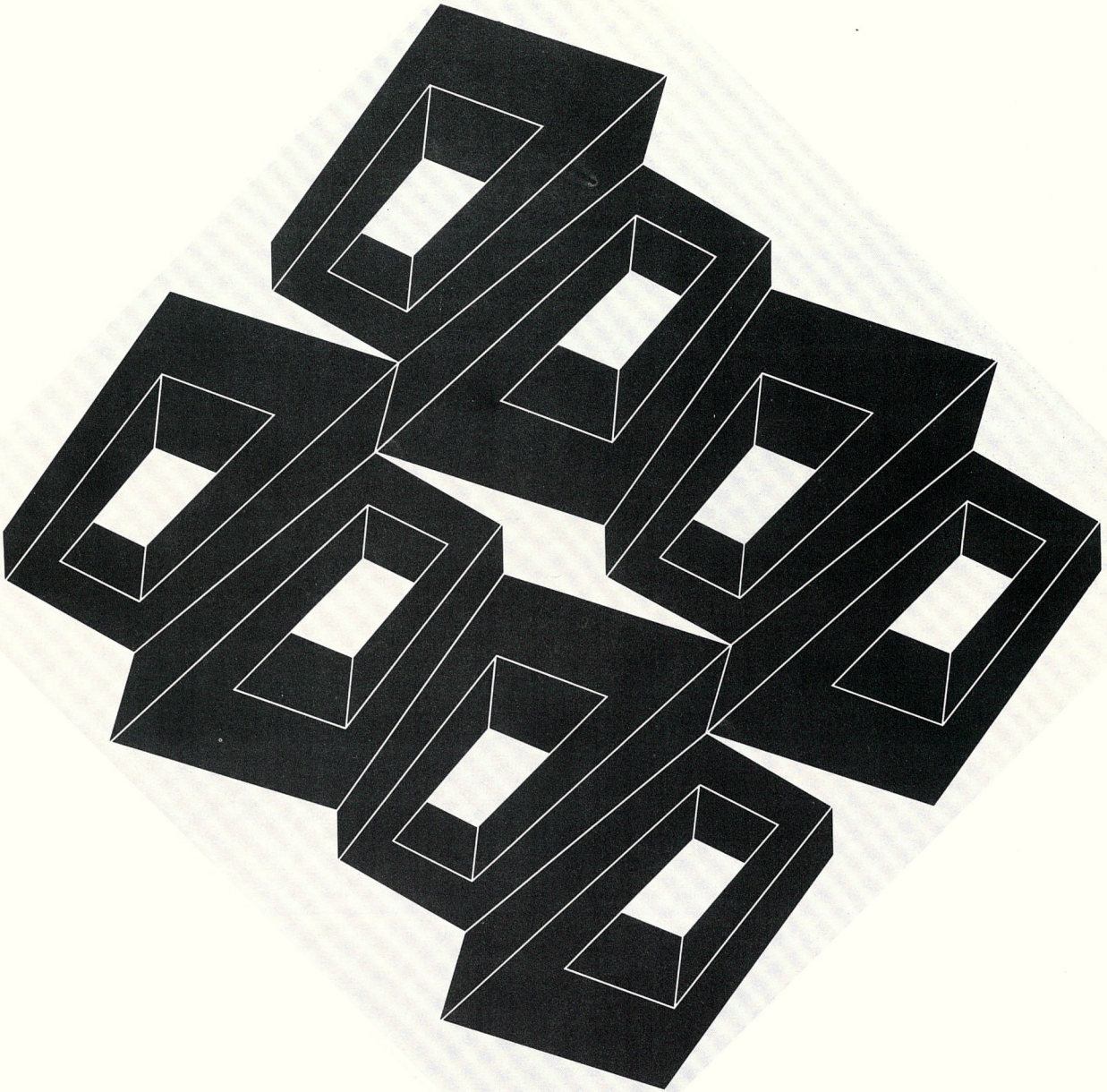
183 184
185



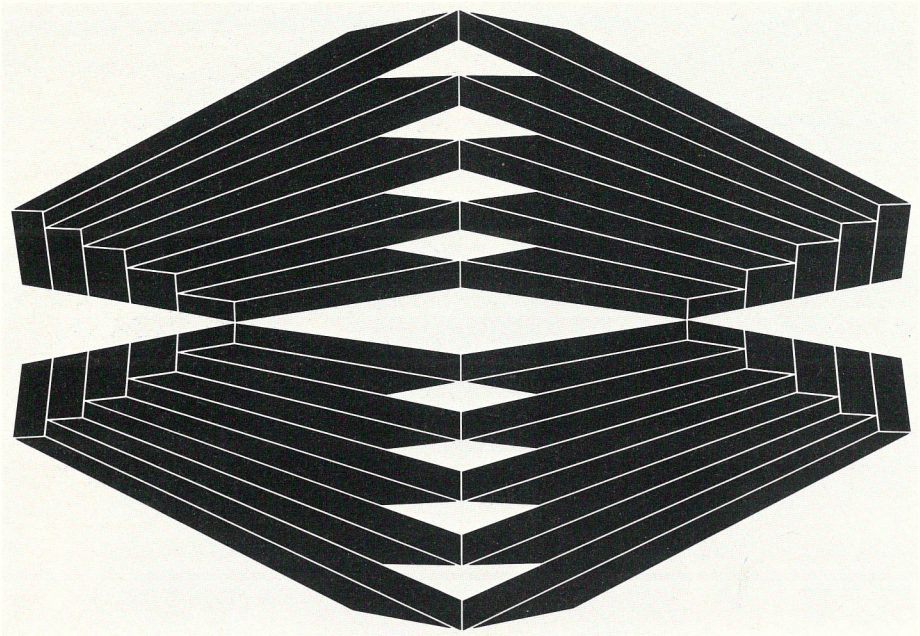
183
Bi-Psicoplastica simmetrica, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (301)

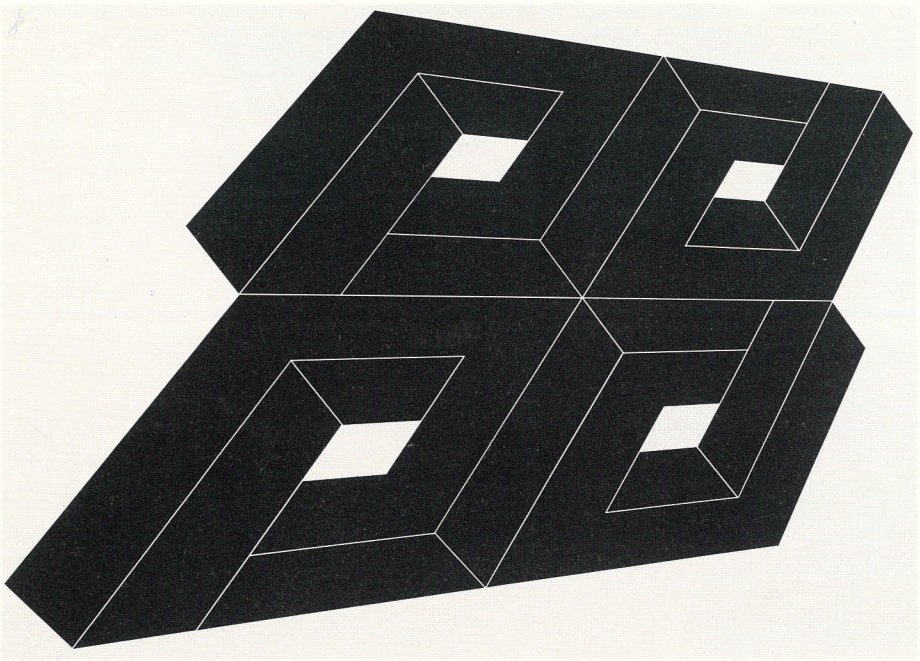
184
Psicoplastica, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (305)

185
Psicoplastica, 1970
Acrilico, cm. 70x70, (300)



186
Psicoplastica, 1968
Acrilico, cm. 70x70, (219)

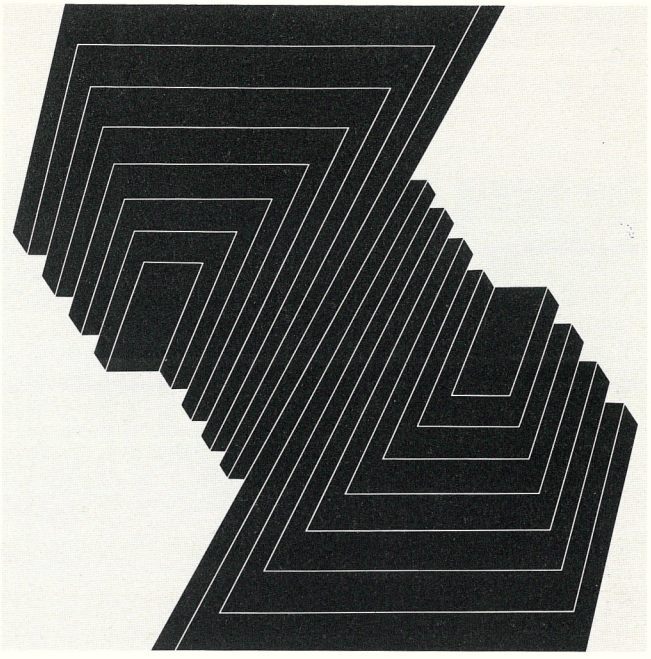


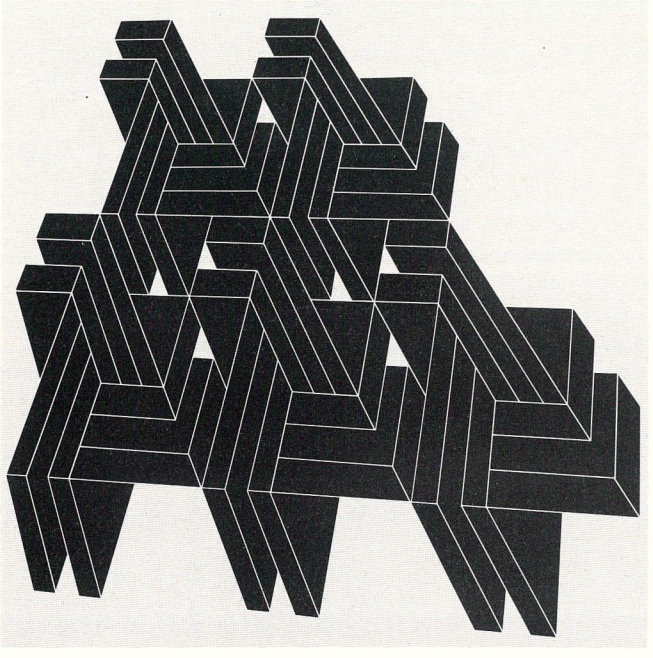


187
188

187
Psicoplastica simmetrica, 1971
Acrilico, cm. 72.5x50.5, (421)

188
Psicoplastica, 1968
Acrilico, cm. 100x70, (218)





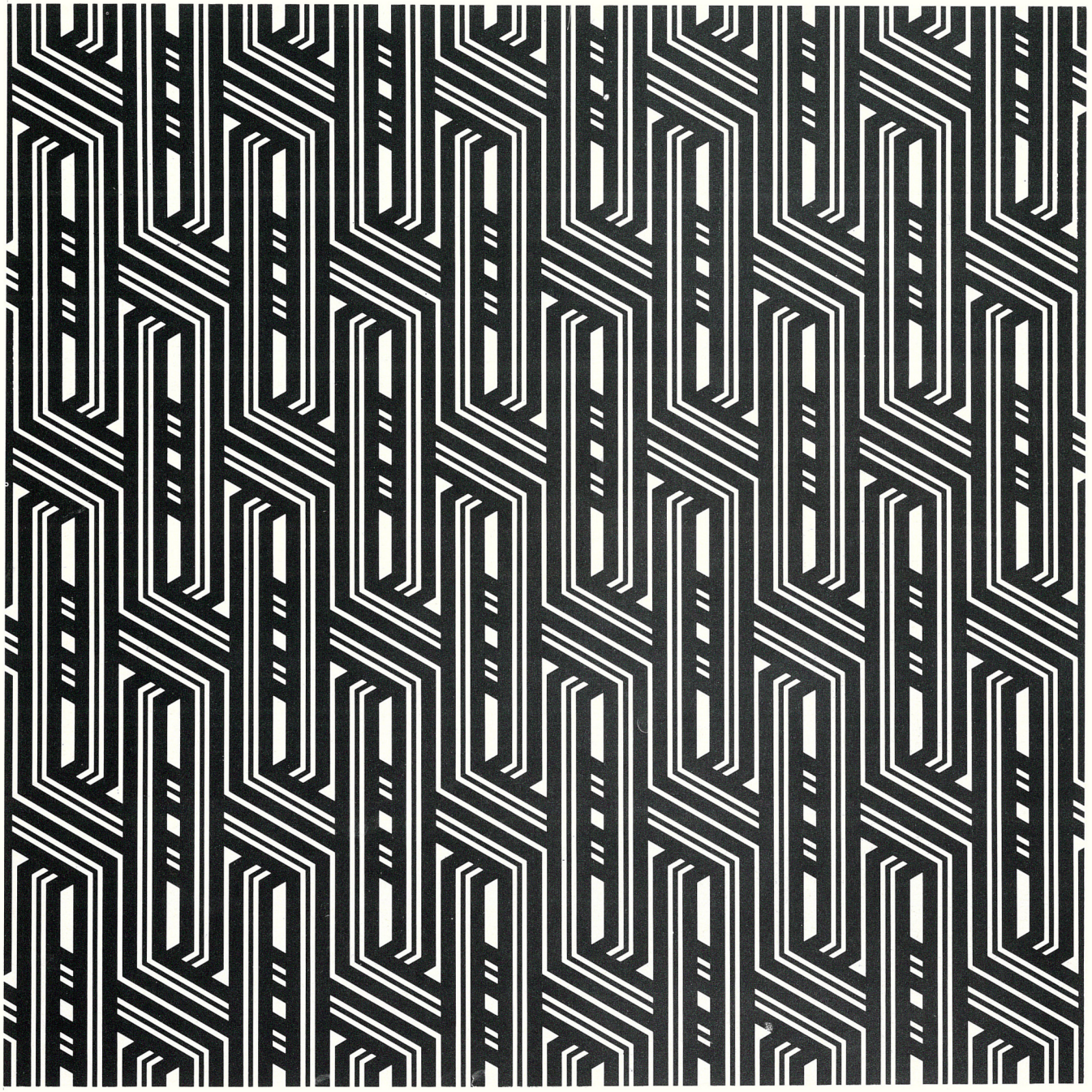
189 191
190

189
Psicoplastica, 1971
Acrilico, cm. 73x73, (495)

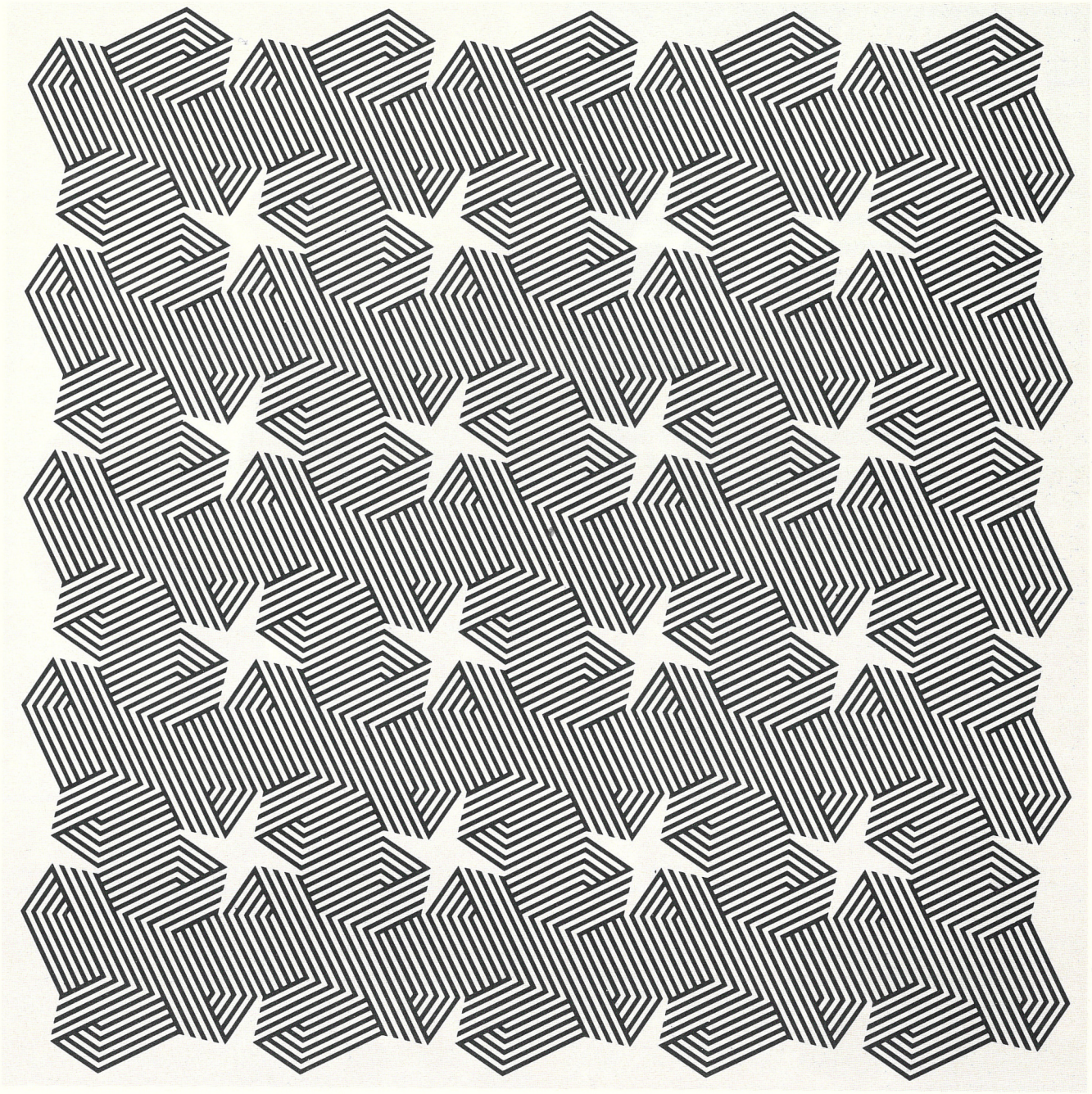
190
Penta-psicoplastica, 1969
Acrilico, cm. 73x73, (566)

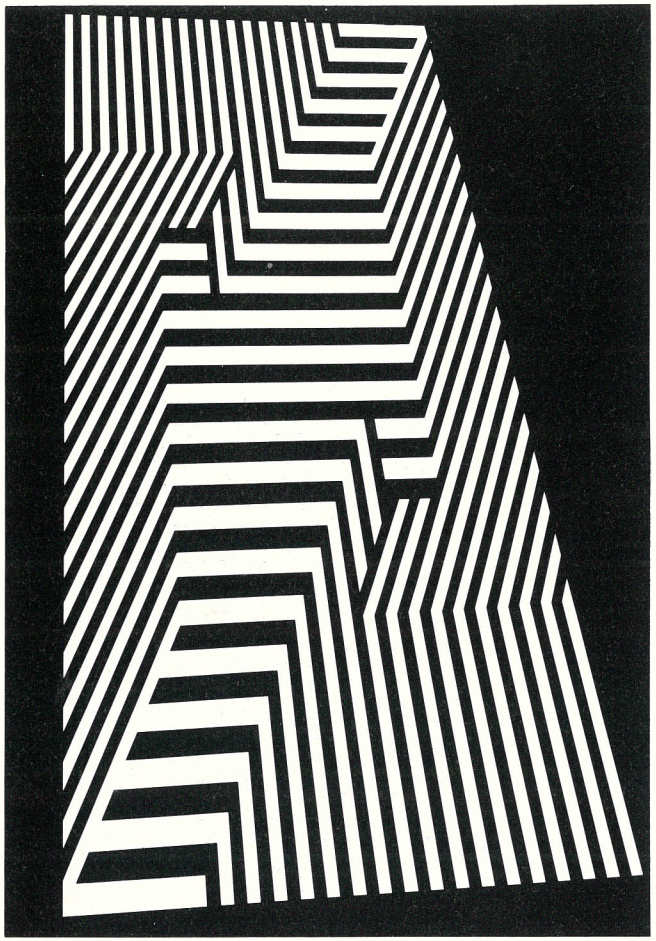
191
Psicoplastica a torsione, 1971
Acrilico, cm. 70x70, (424)

192
Psicostruttura (secondo tempo), 1975
Acrilico, cm. 100x100, (643-644)



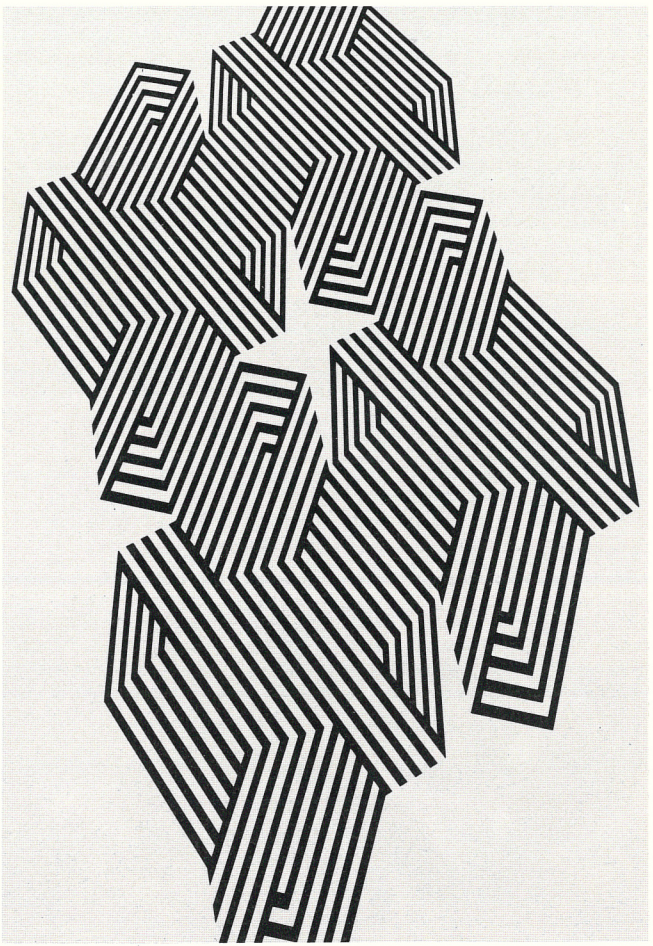
193
Psicostruttura modulare, 1974
Acrilico, cm. 100x100, (577)





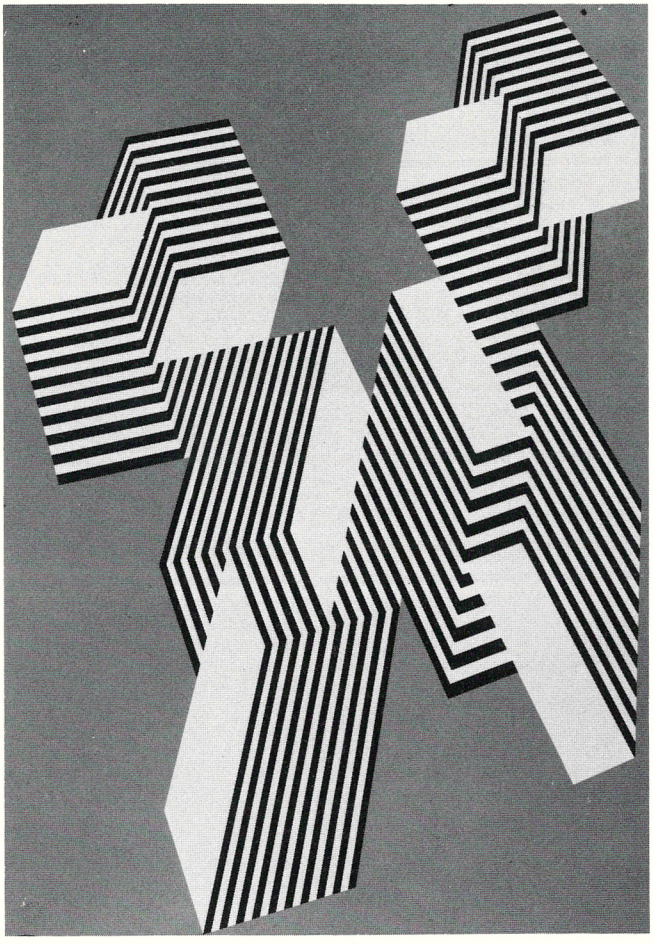
194
Psicoplastica, 1973
Acrilico, cm. 51x73, (594)

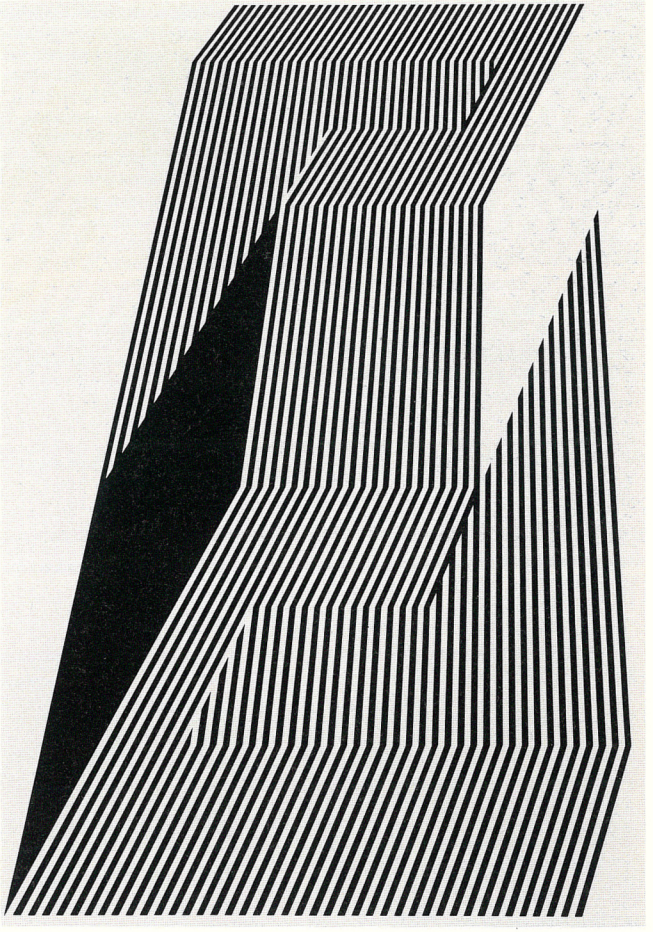
195
Psicostruttura, 1974
Acrilico, 51x73, (564)



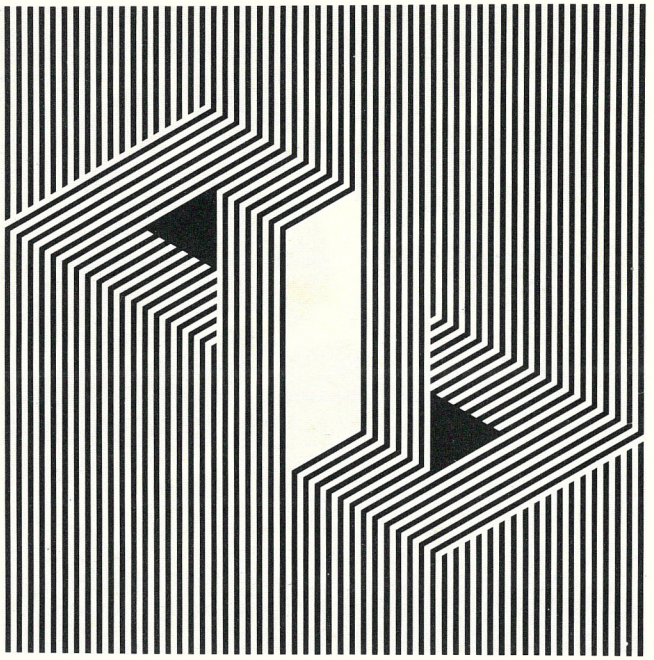
196
Psicoplastica, 1974
Acrilico, cm. 51x73, (556)

197
Psicoplastica, 1970
Acrilico, 71x102, (345)





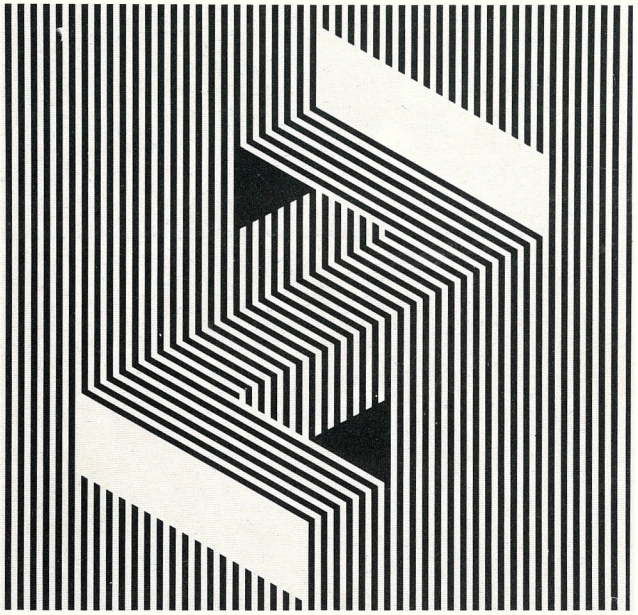
199
198 200

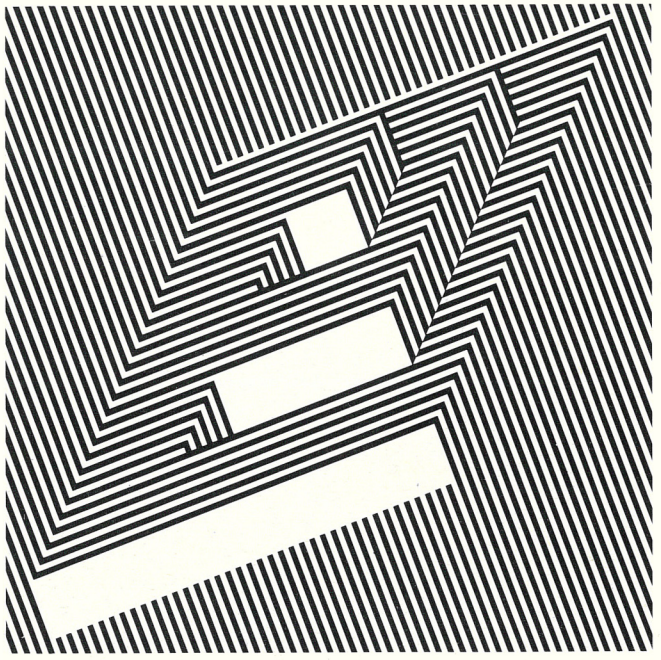


198
Psicoplastica nel campo, 1971
Acrilico, cm. 70x70, (402)

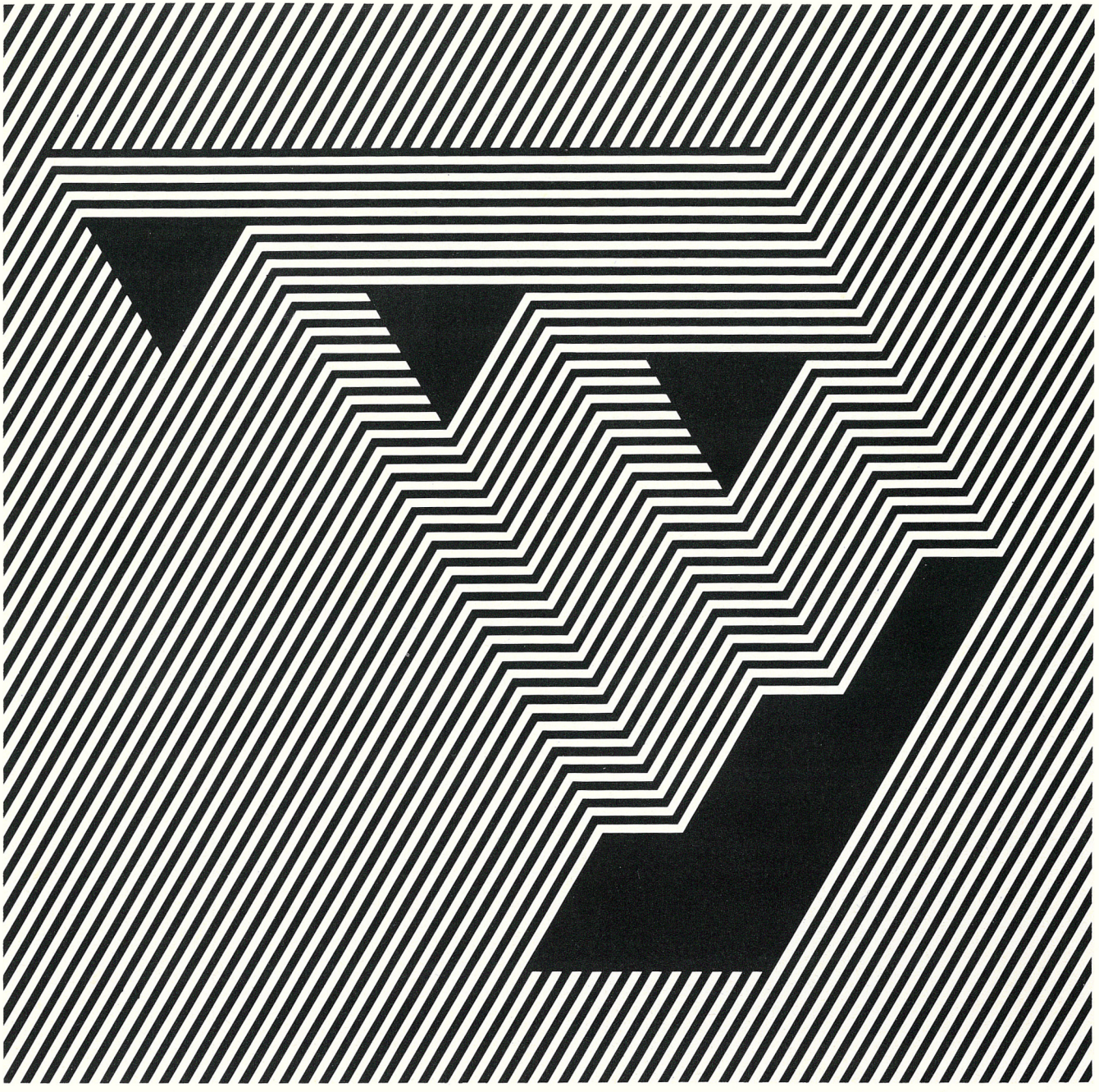
199
Psicoplastica nel campo, 1971
Acrilico, cm. 70x70, (406)

200
Psicoplastica nel campo, 1971
Acrilico, cm. 70x70, (400)

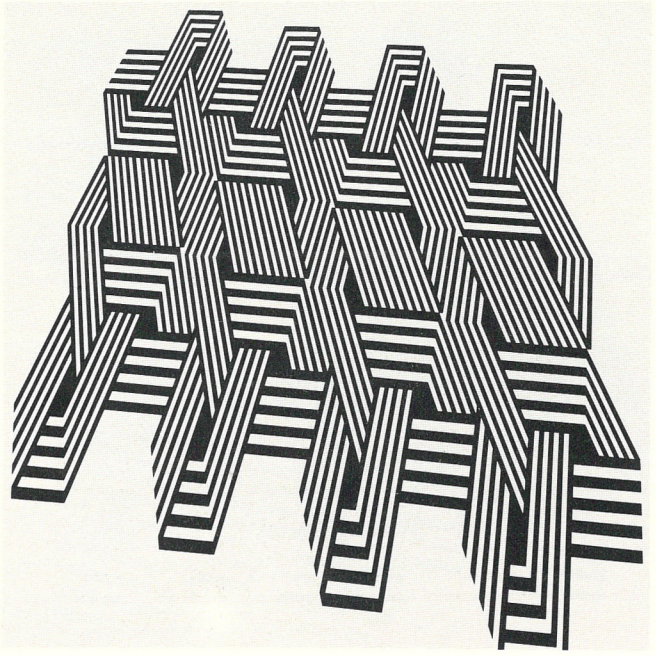


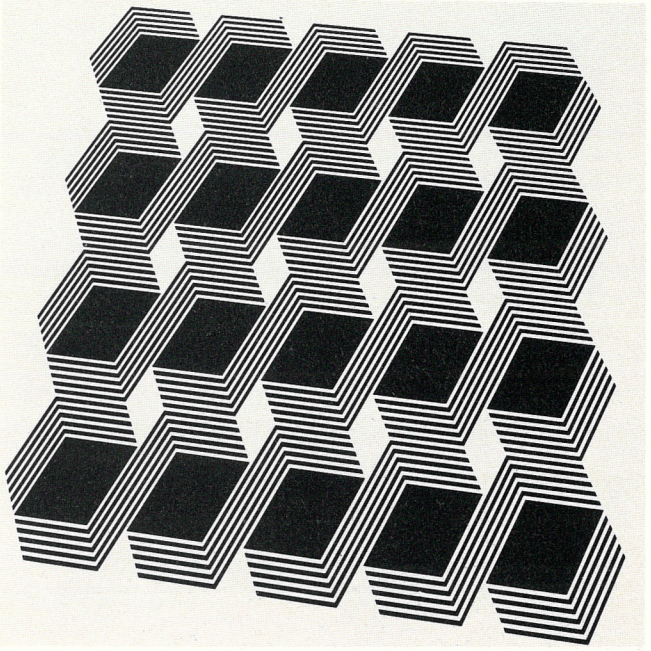


201
Psicoplastica nel campo, 1971
Acrilico, cm. 70x70, (401)

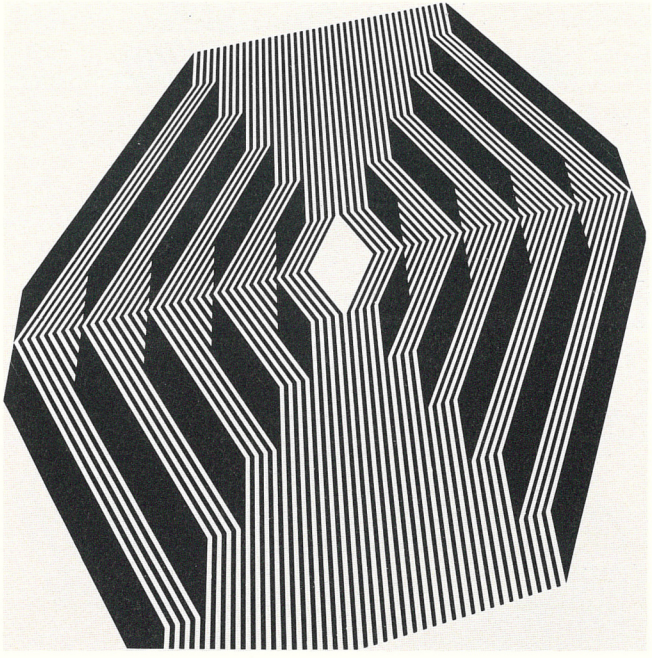


202
Psicostruttura, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (592)





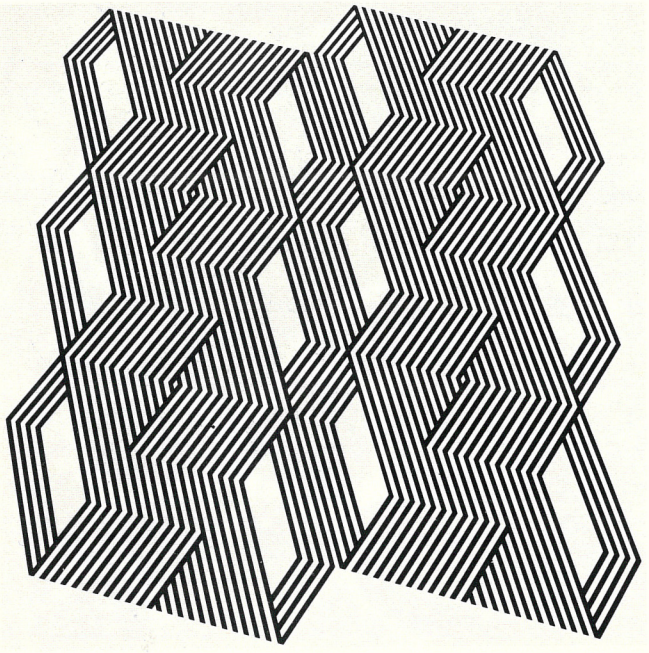
203 205
204

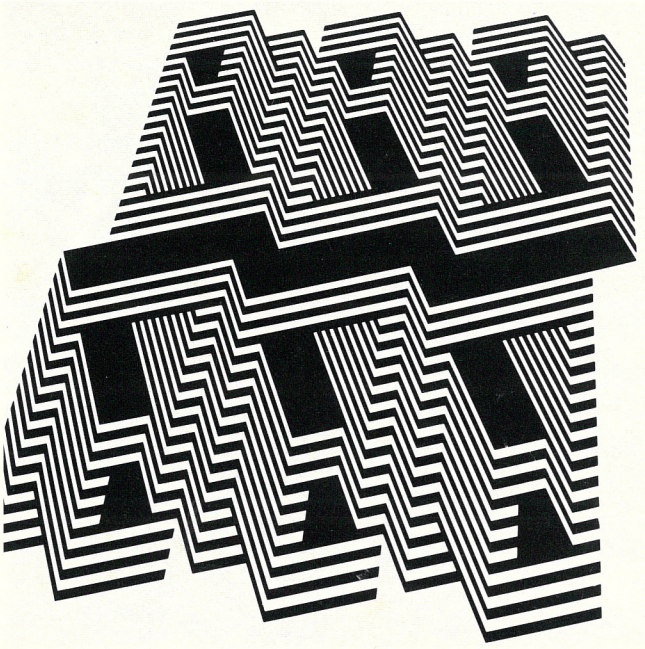


203
Psicostruttura, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (496)

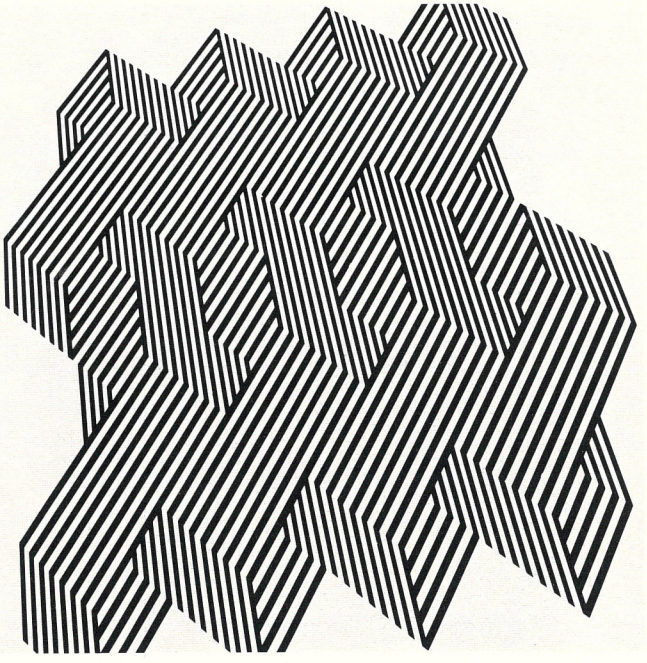
204
Psicoplastica, 1974
Acrilico, cm. 73x73, (637)

205
Psicoplastica, 1974
Acrilico, cm. 73x73, (602)





206 207
208

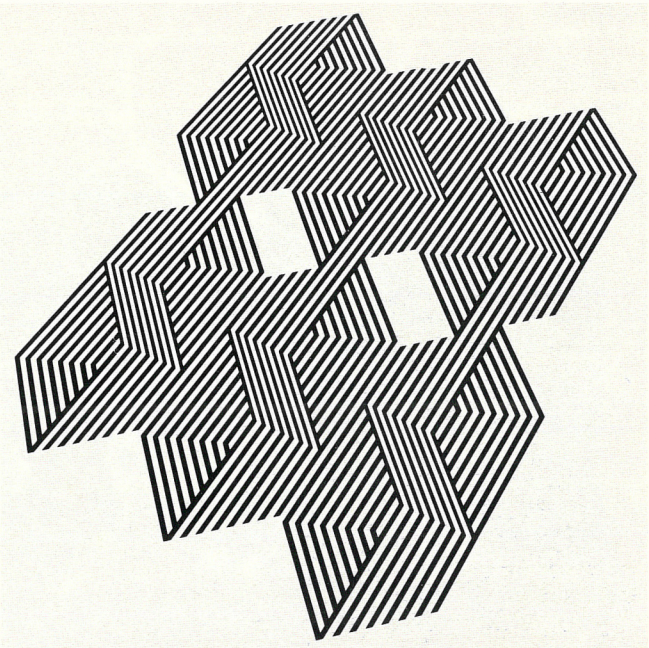


206
Psicoplastica, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (604)

207
Psicostruttura, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (618)

208
Psicoplastica, 1974
Acrilico, cm. 73x73, (603)

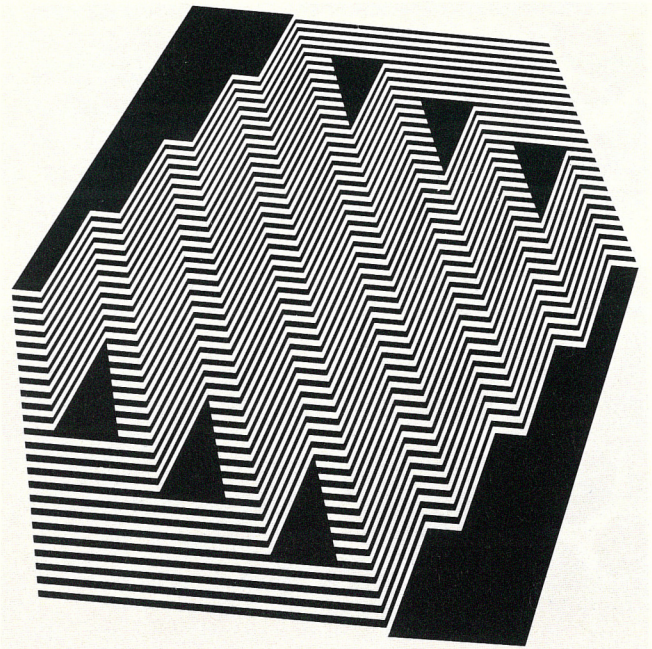
210
209 211

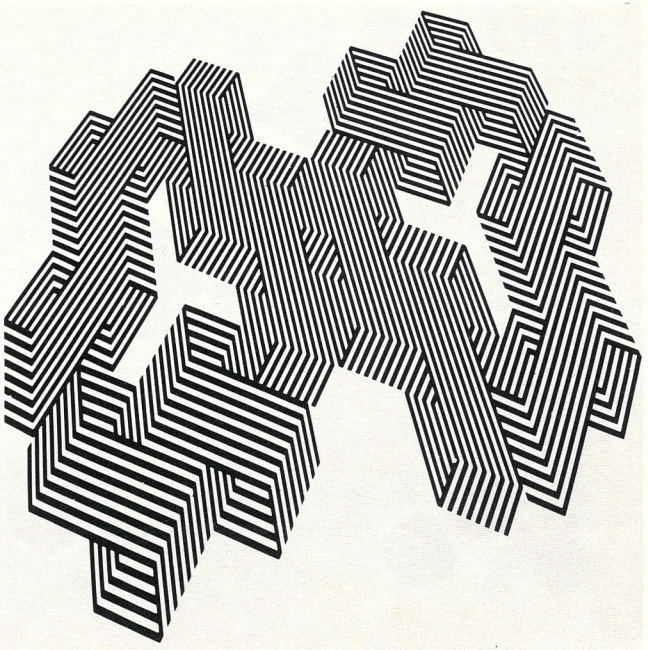


209
Psicoplastica, 1971
Acrilico, cm. 70x70, (386)

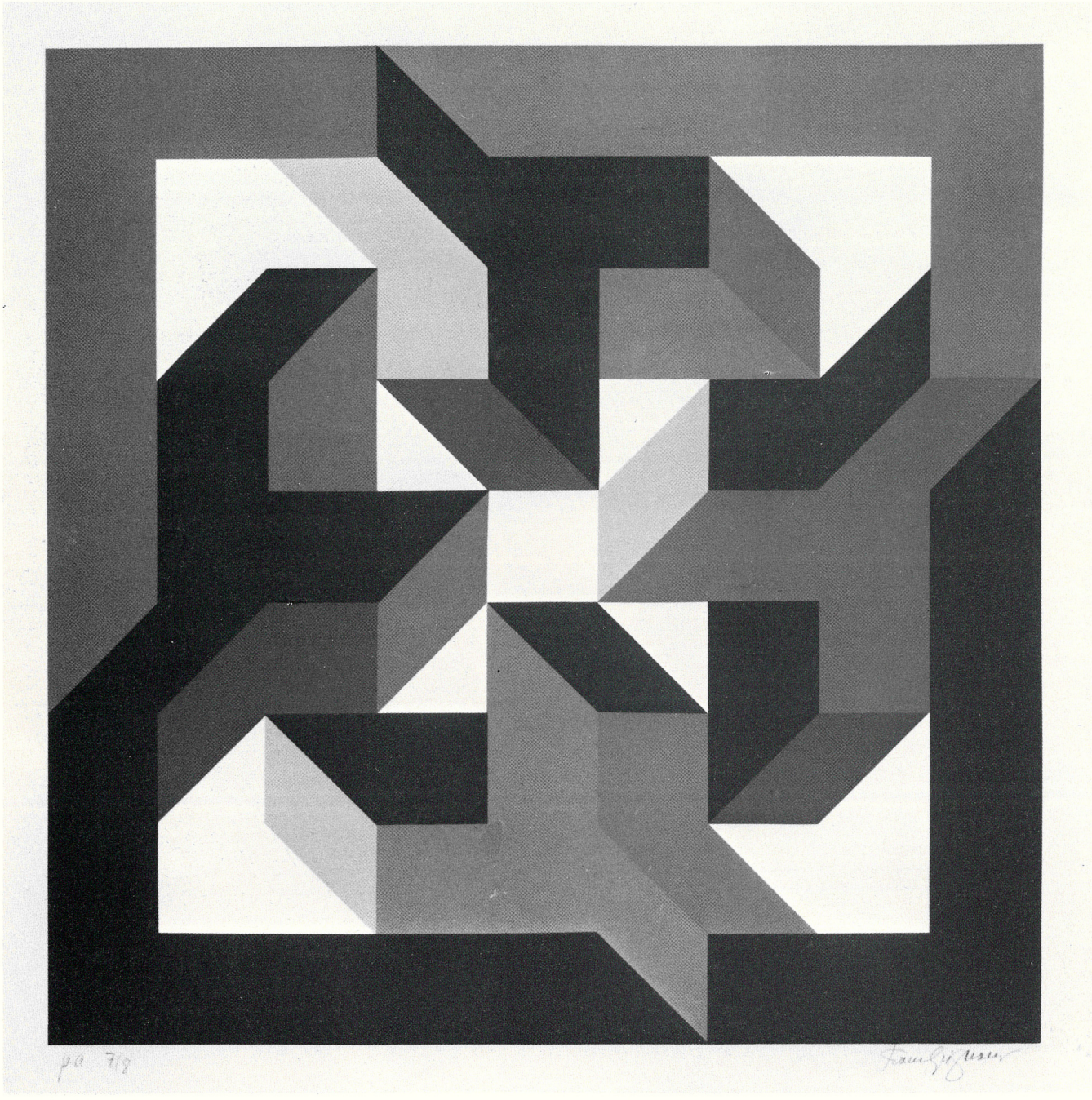
210
Psicoplastica, 1973
Acrilico, cm. 73x73, (579)

211
Psicoplastica, 1974
Acrilico, cm. 73x73, (641)

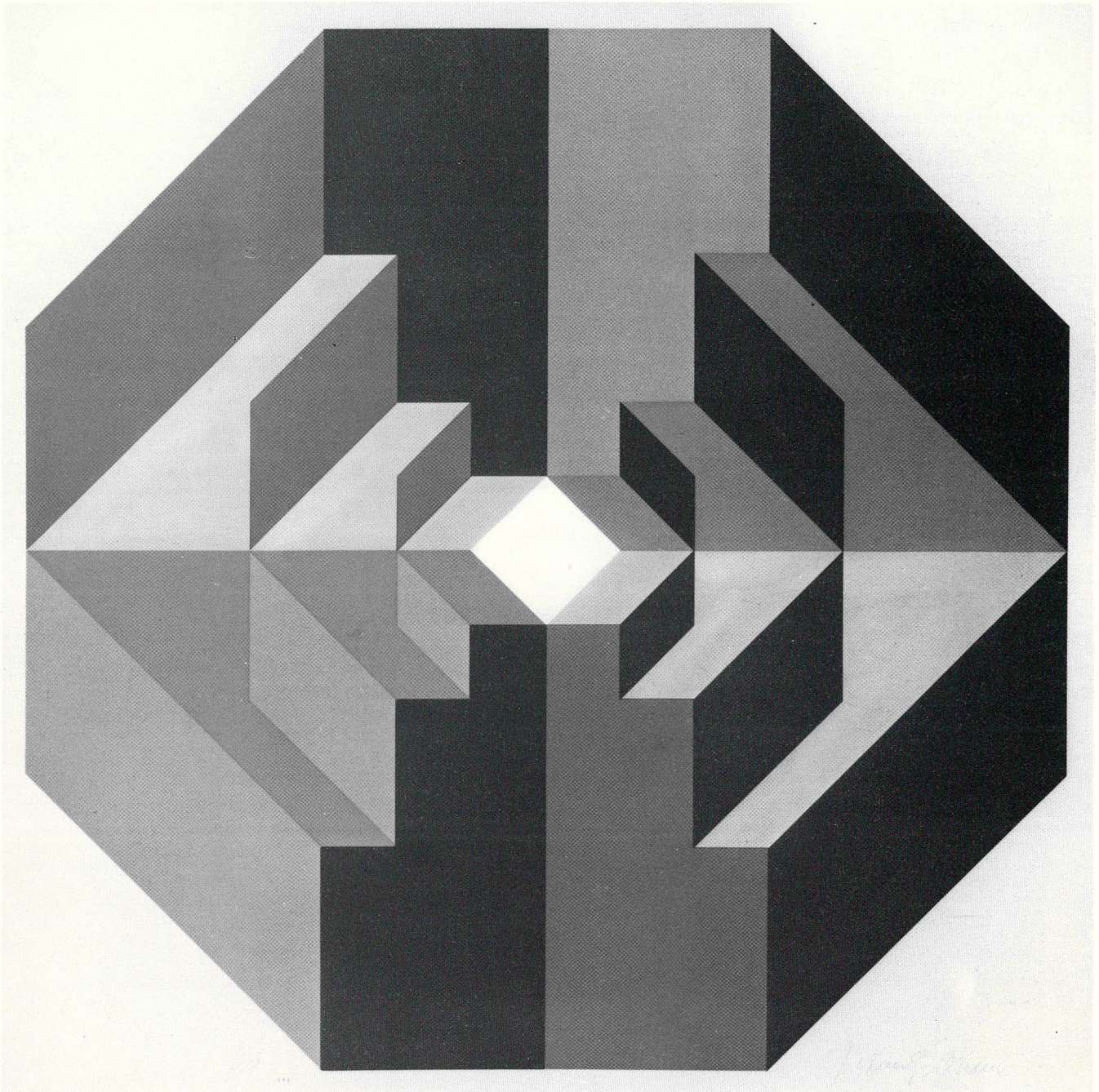




212
Psicoplastica, 1976/77
Serigrafia a 8 colori, cm. 61x61, tir. 100. Edit. Alquati, Collecchio di Parma



213
Psicoplastica scalinata, 1977
Serigrafia a 6 colori, cm. 70x70, tir. 125. Edit. Segnapassi, Pesaro

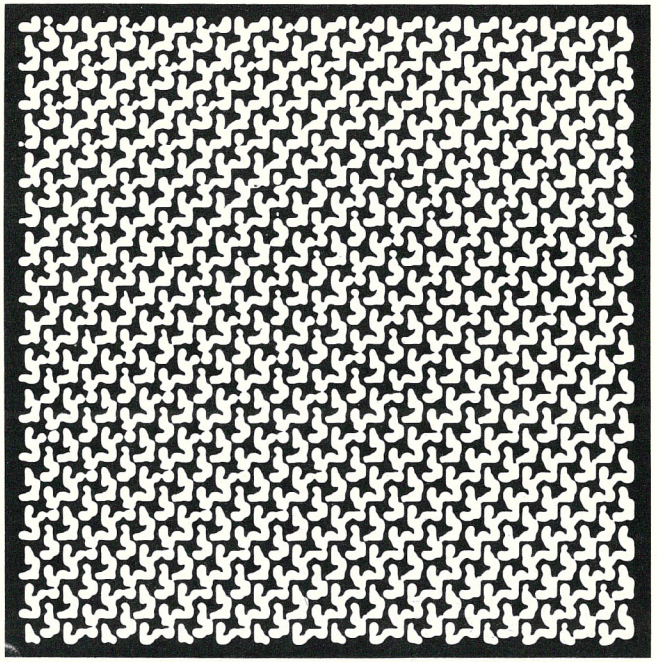


214 215

214
Struttura induttiva, 1977
Serigrafia a 6 colori, cm. 50x70, tir. 100. Edit. Mondo Operaio, Roma

215
Le diagonali nascoste, 1977
Serigrafia a 3 colori, cm. 50x69, tir. 100. Edit. Impronta Serigrafica, Milano

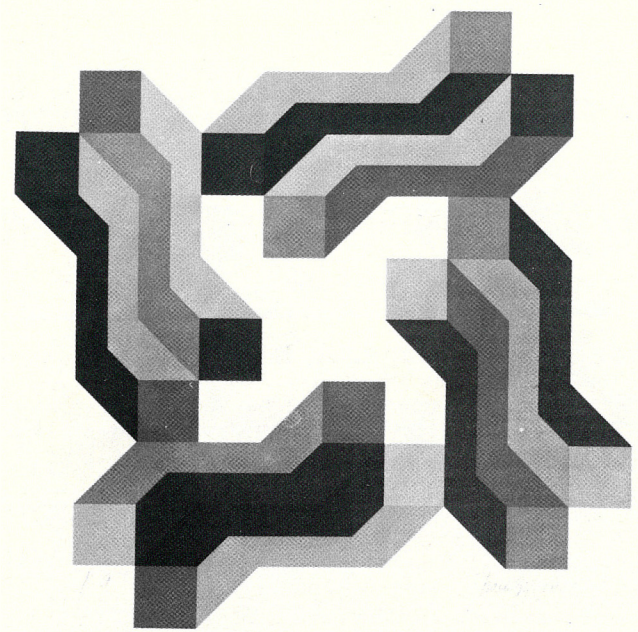
217
216 218

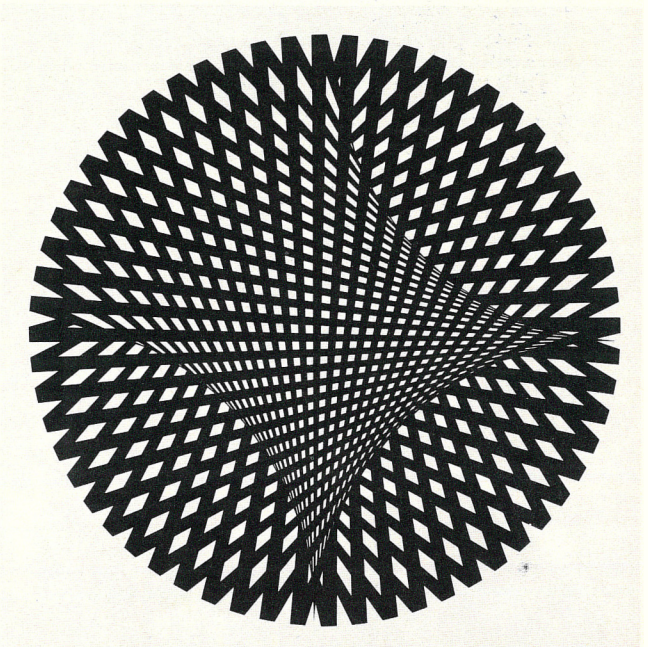


216
Perimetrale psicoplastico, 1977
Serigrafia a 6 colori, cm. 70x70, tir. 125. Edit. Segnapassi, Pesaro

217
Le diagonali nascoste, 1977
Serigrafia a 1 colore, cm. 68x70, tir. 100. Edit. Impronta Serigrafica, Milano

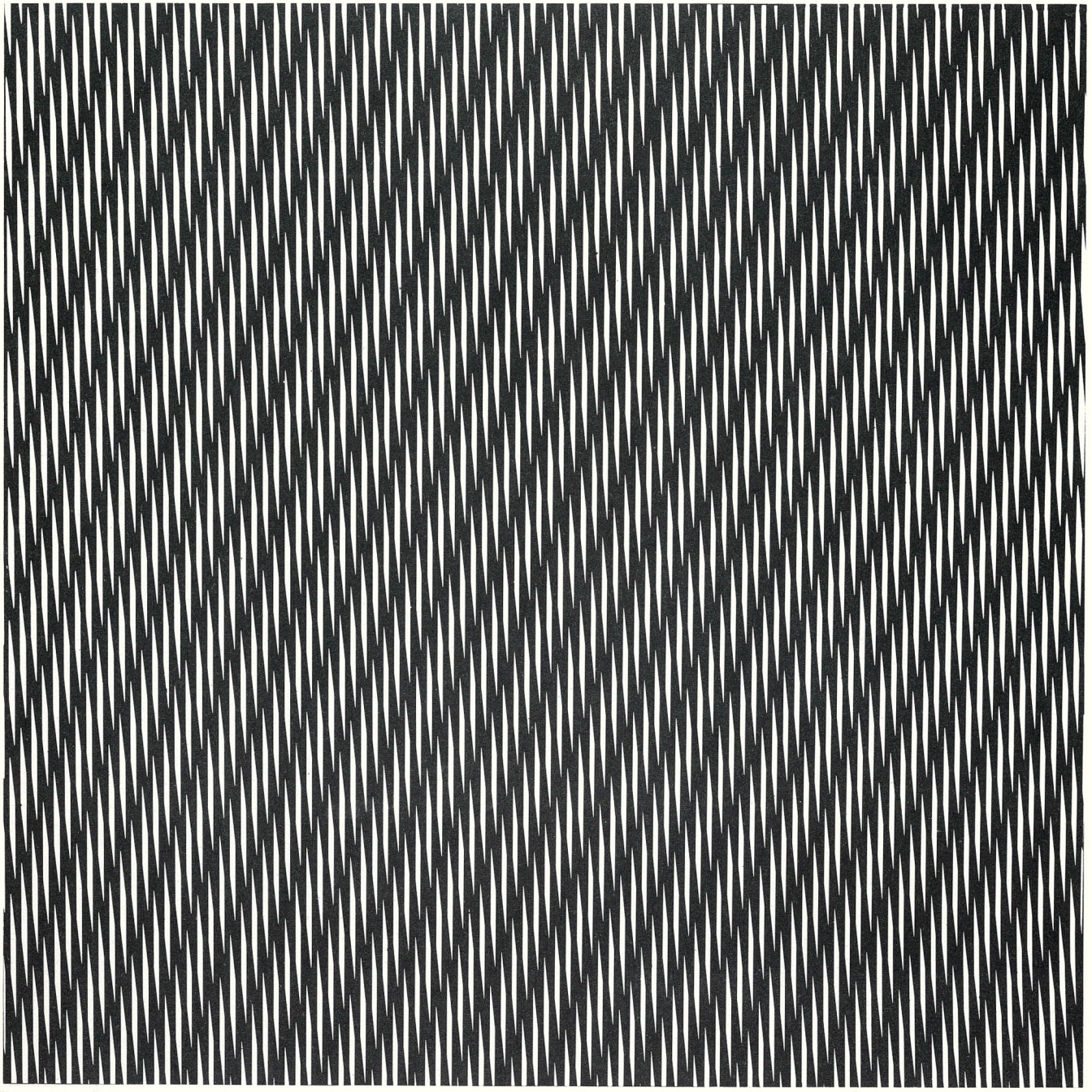
218
Tensione su radiale, 1976/77
Serigrafia a 1 colore e a 2 colori, cm. 70x70, tir. 50 + 50. Edit. Lucini, Milano



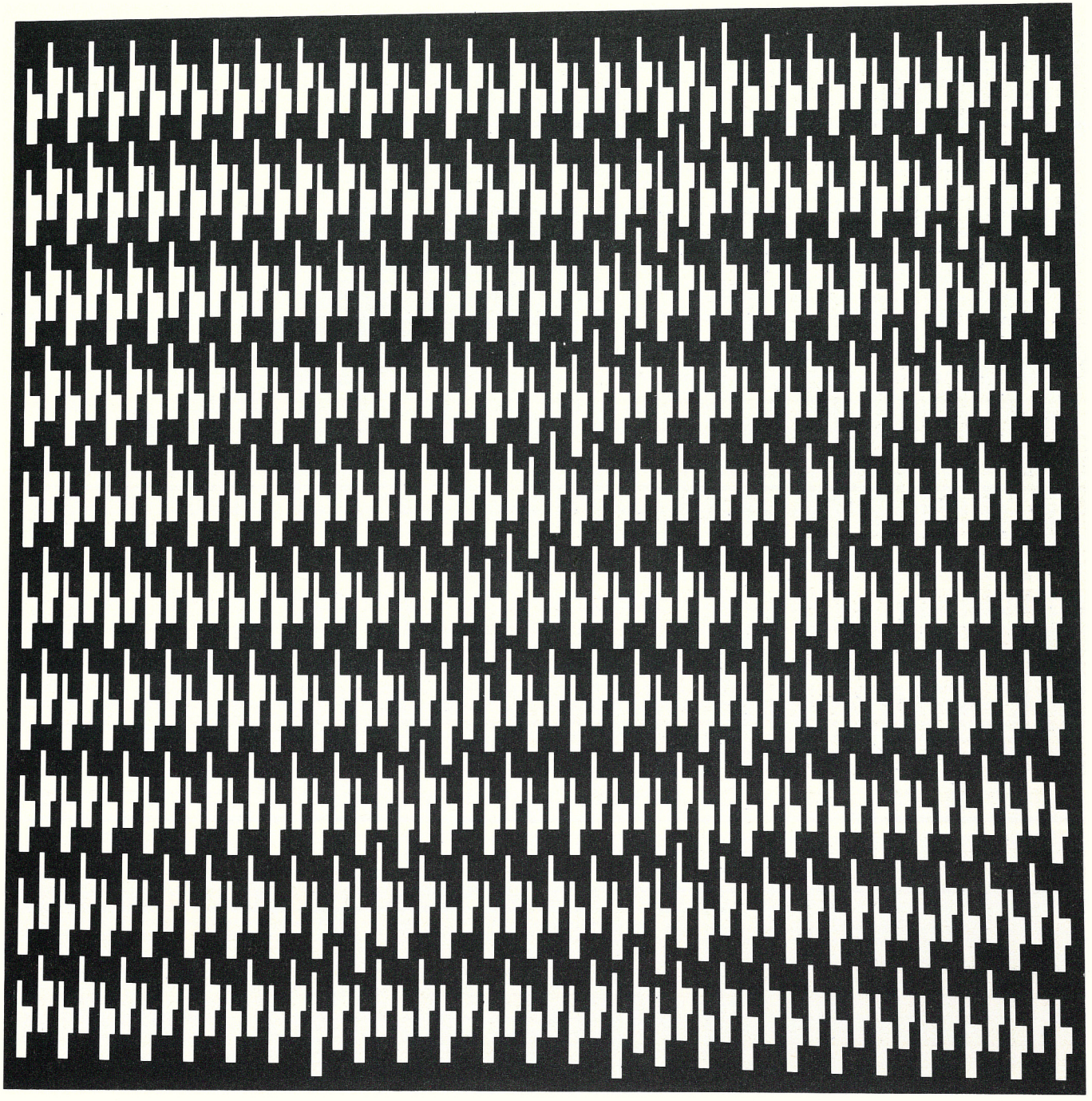


Diagonali nascoste

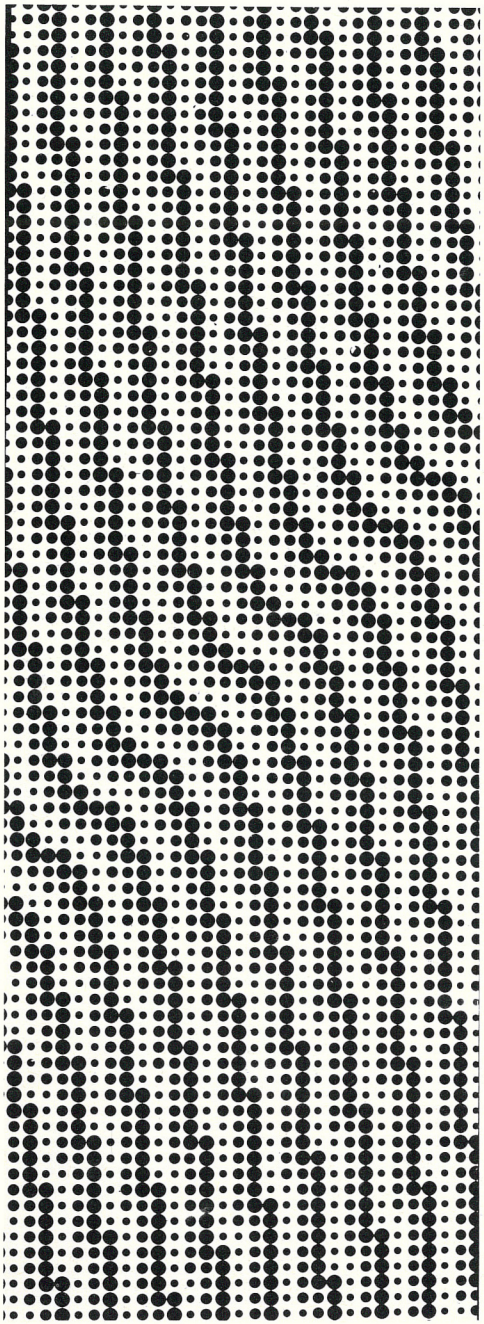
219
Interferenze lineari nel campo, 1976
Tecnica mista, cm. 100x100, (DN 941)



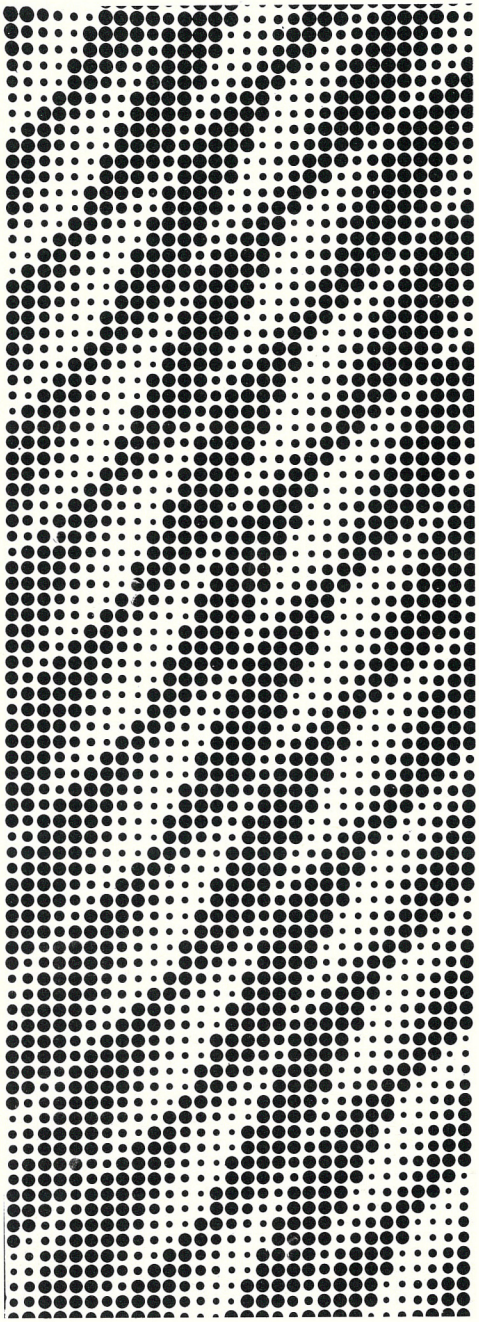
220
Campo scalare, 1975
Tecnica mista, cm. 100x100, (DN 917)



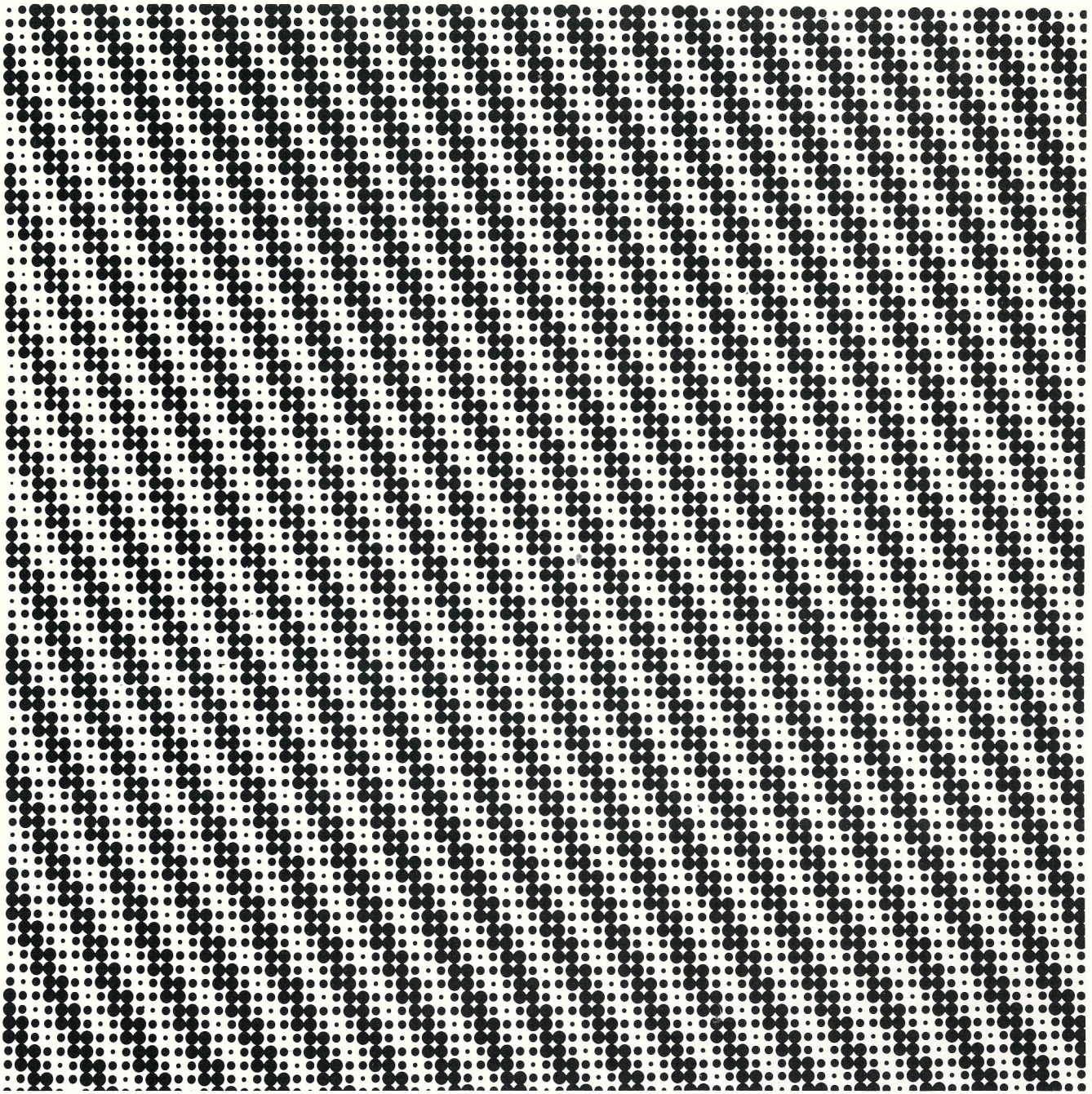
221
Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 36x102, (DN 924)



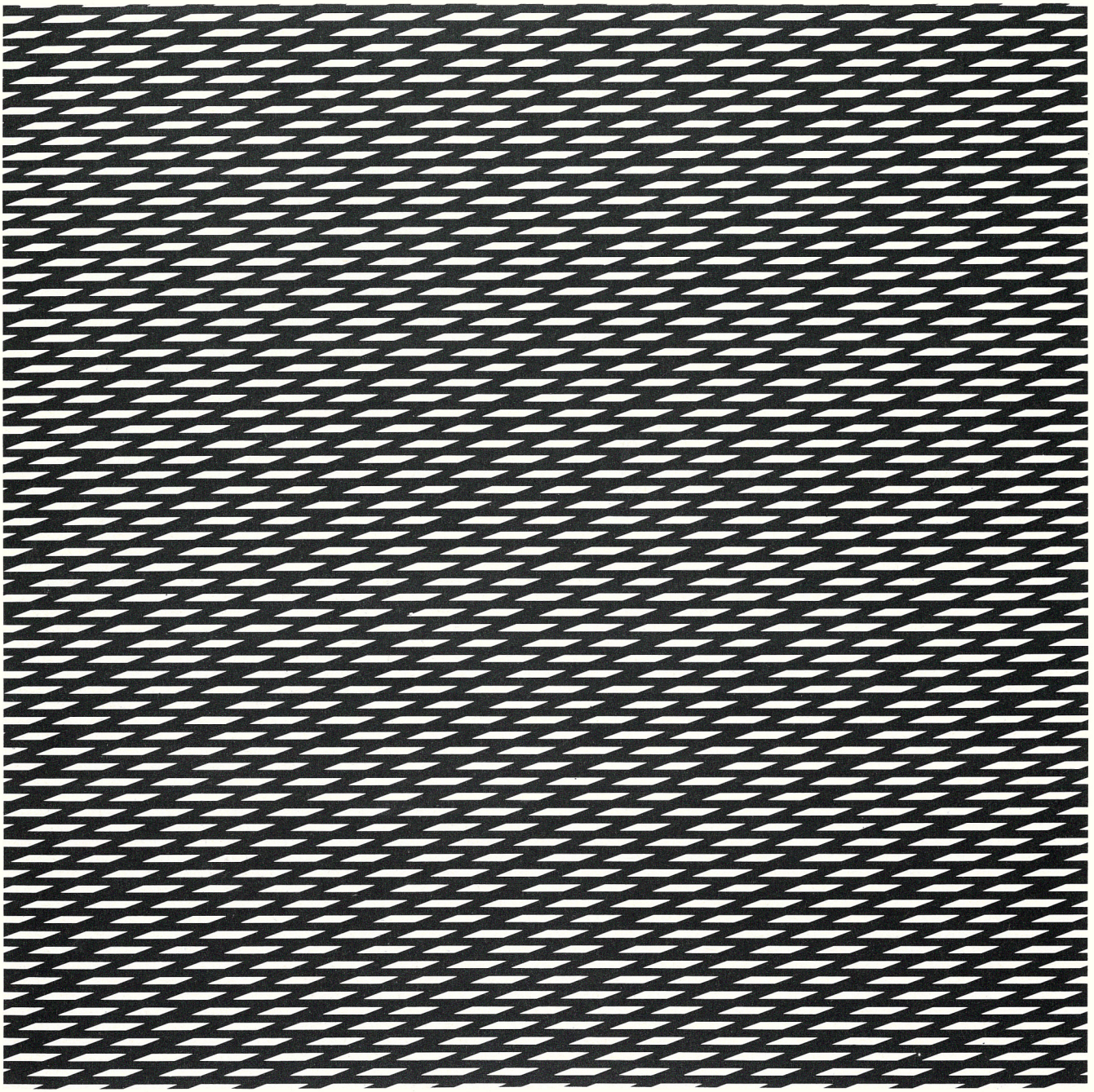
222
Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 36x102, (DN 927)

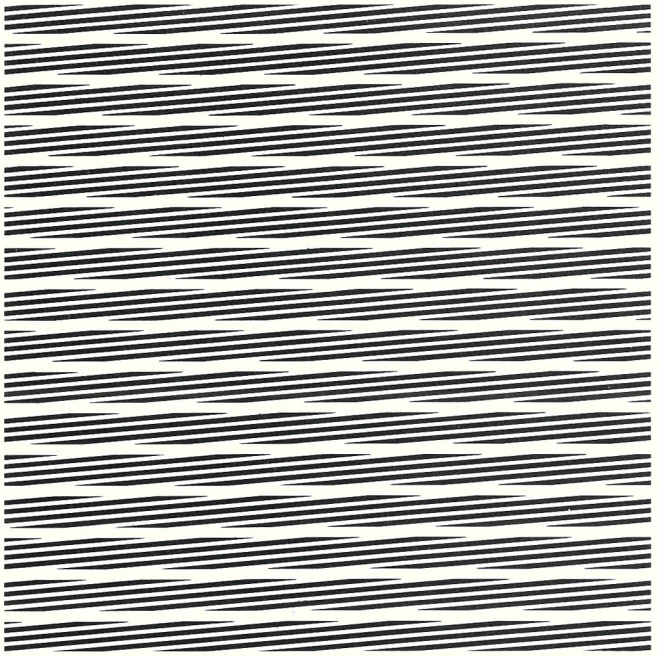


223
Campo reticolare di 6.889 punti, 1976
Tecnica mista, cm. 100x100, (DN 940)

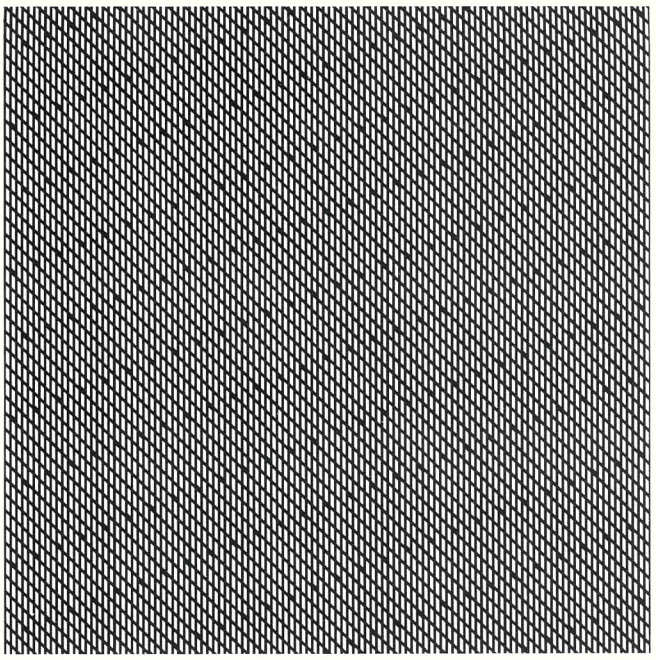


224
Interferenze lineari nel campo, 1974
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 900)





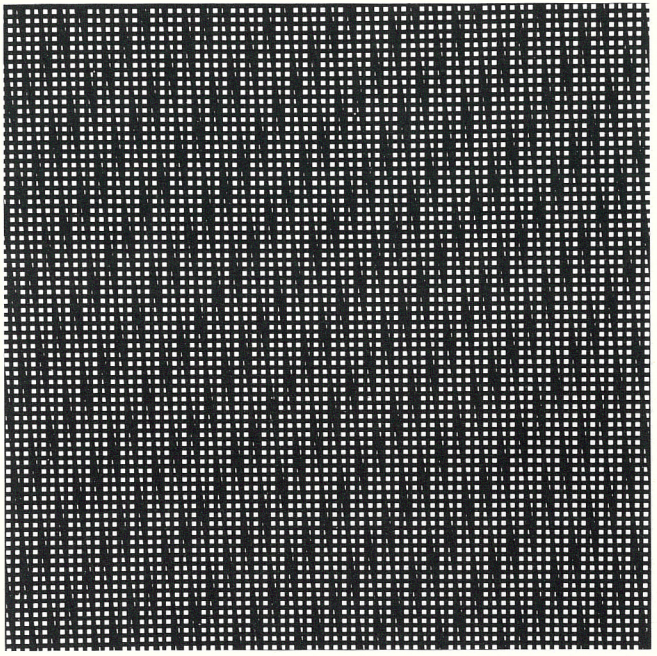
225
226 227

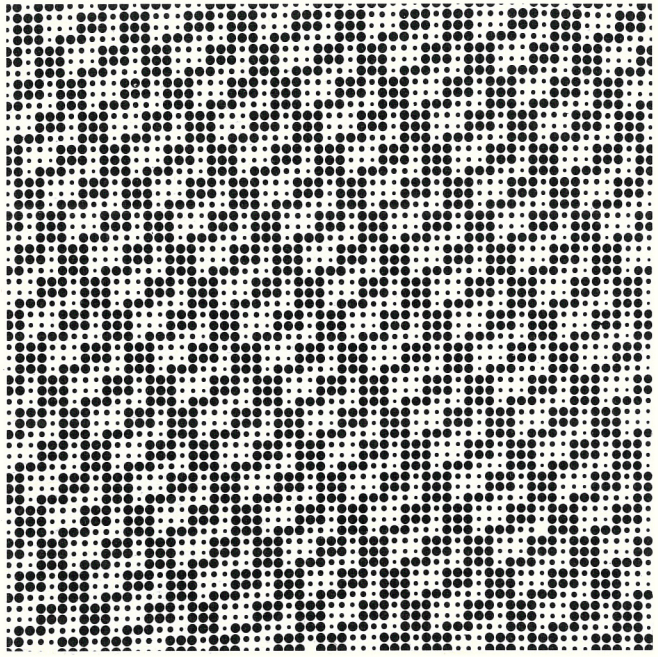


225
Campo lineare oscillante, 1975
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 914)

226
Interferenze lineari nel campo, 1974
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 901)

227
Campo retinato, 1975
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 915)

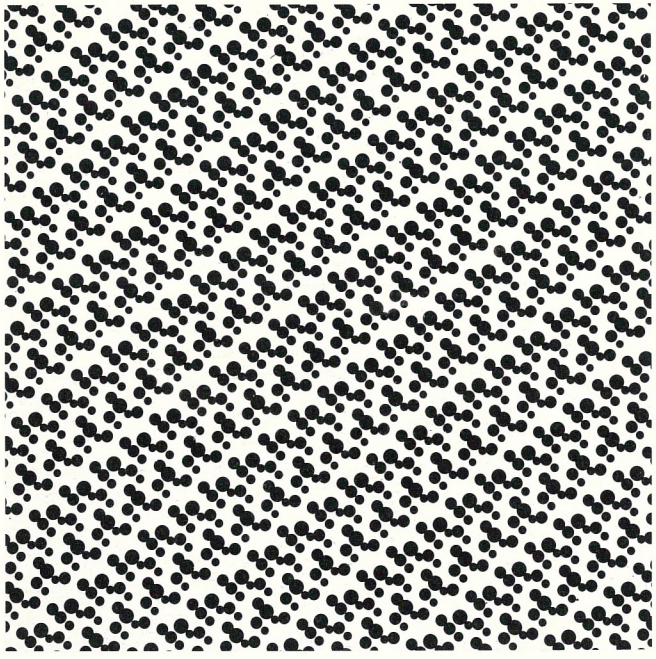


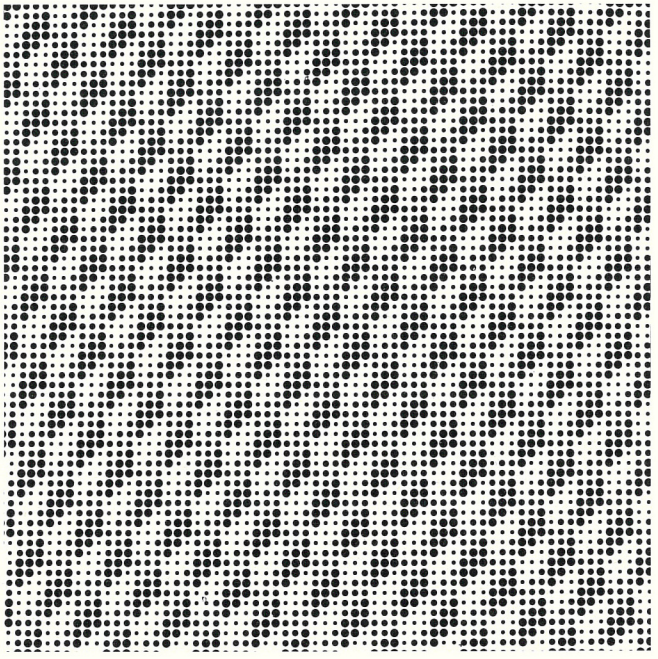


228
Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 912)

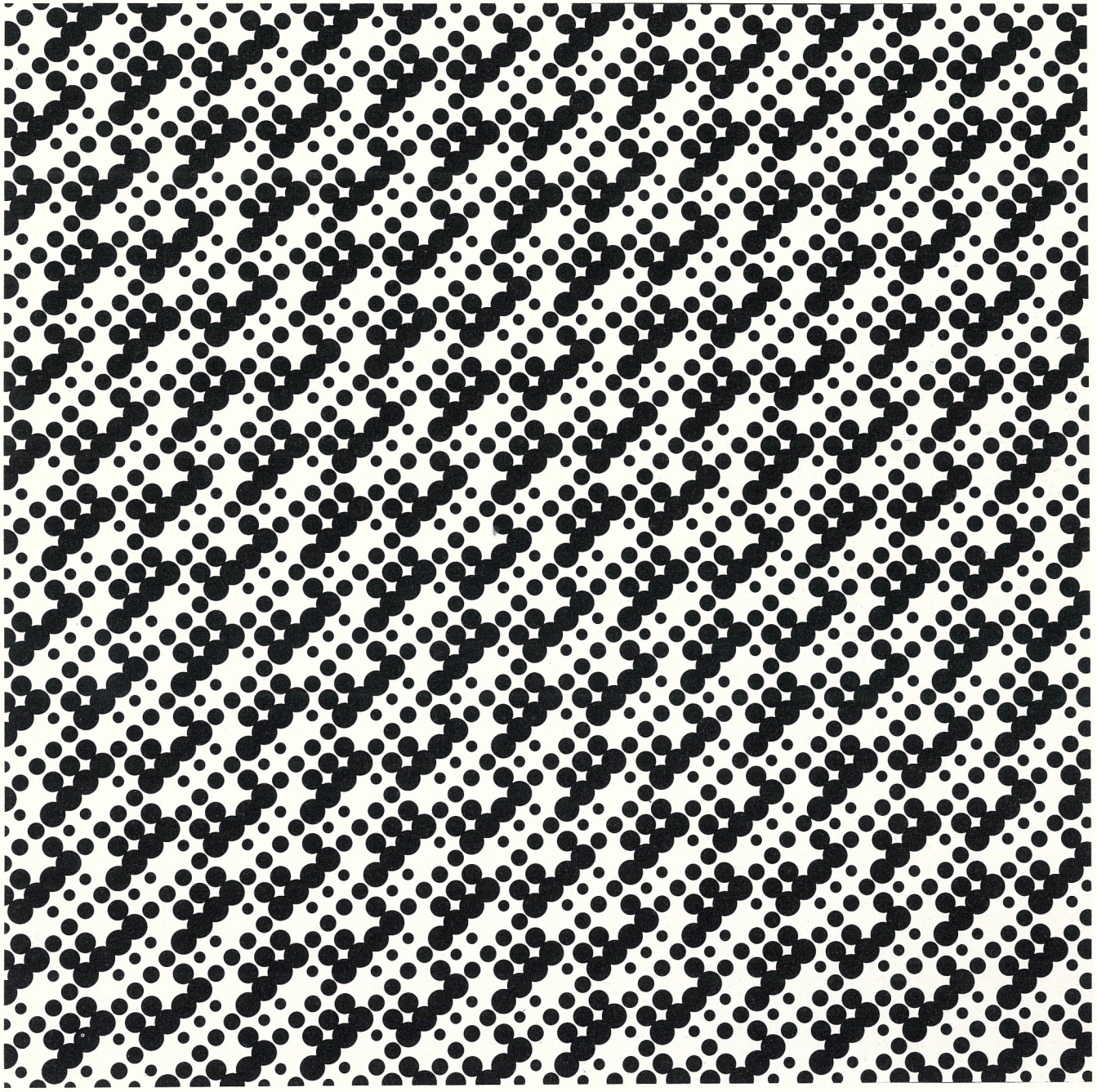
229
Interferenze nel campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 906)

230
Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 909)

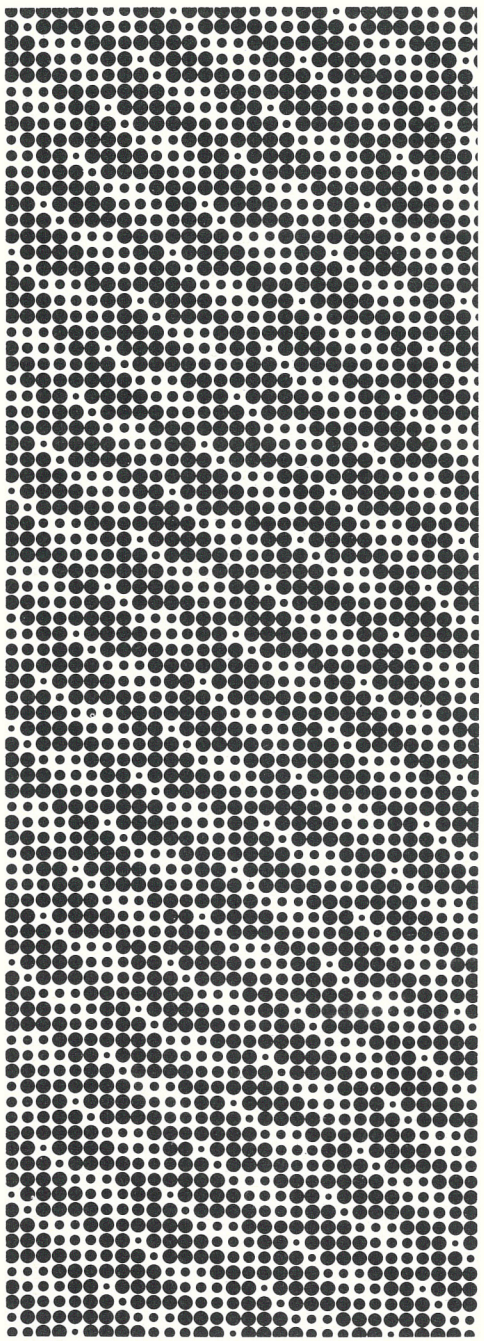




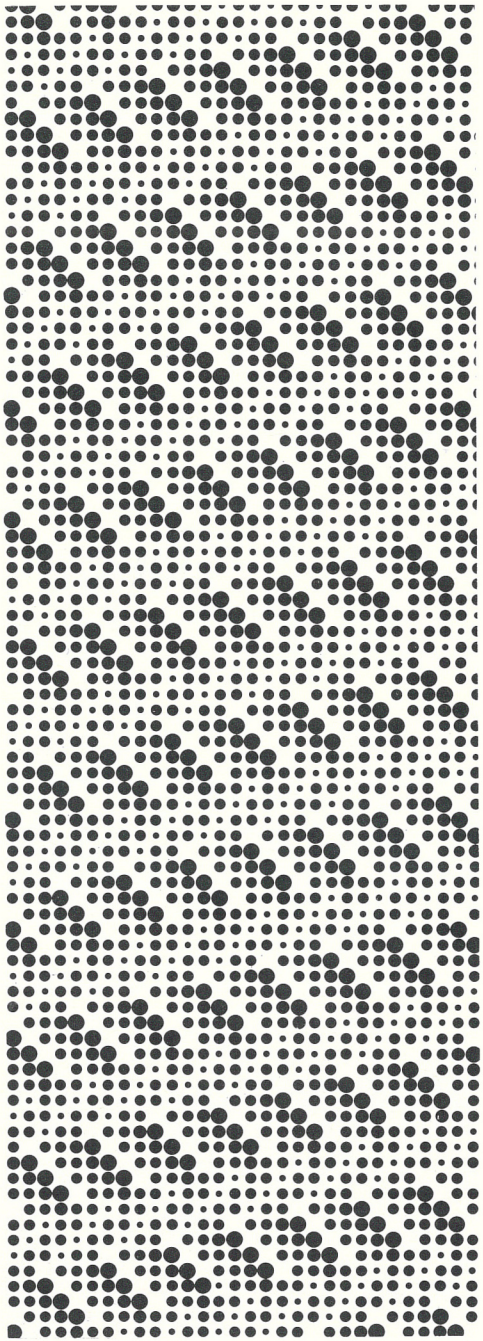
231
Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 911)



232
Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 36x102, (DN 920)

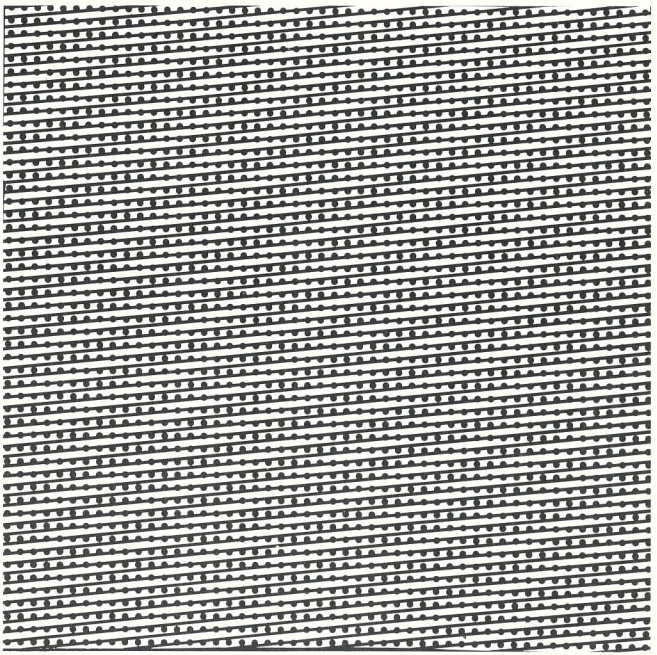


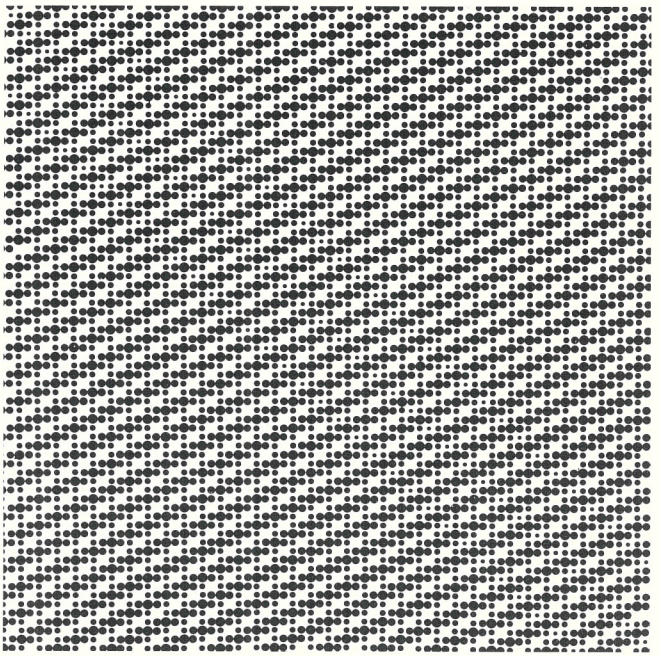
233
Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 36x102, (DN 925)

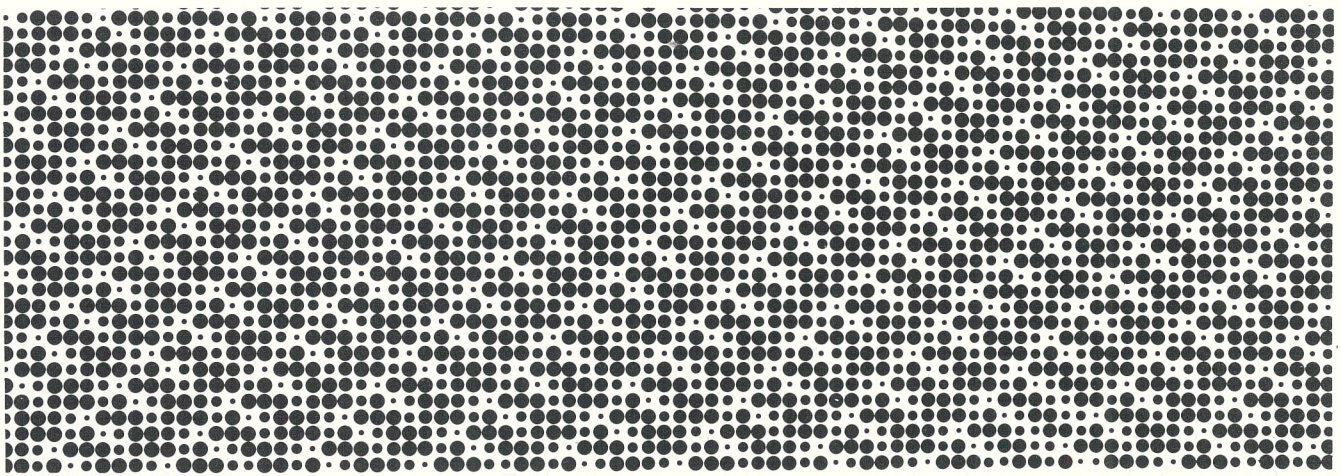


234
Interferenze nel campo reticolare, 1974
Tecnica mista, cm. 73x73, (DN 902)

235
Interferenze lineari nel campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 100x100, (DN 916)

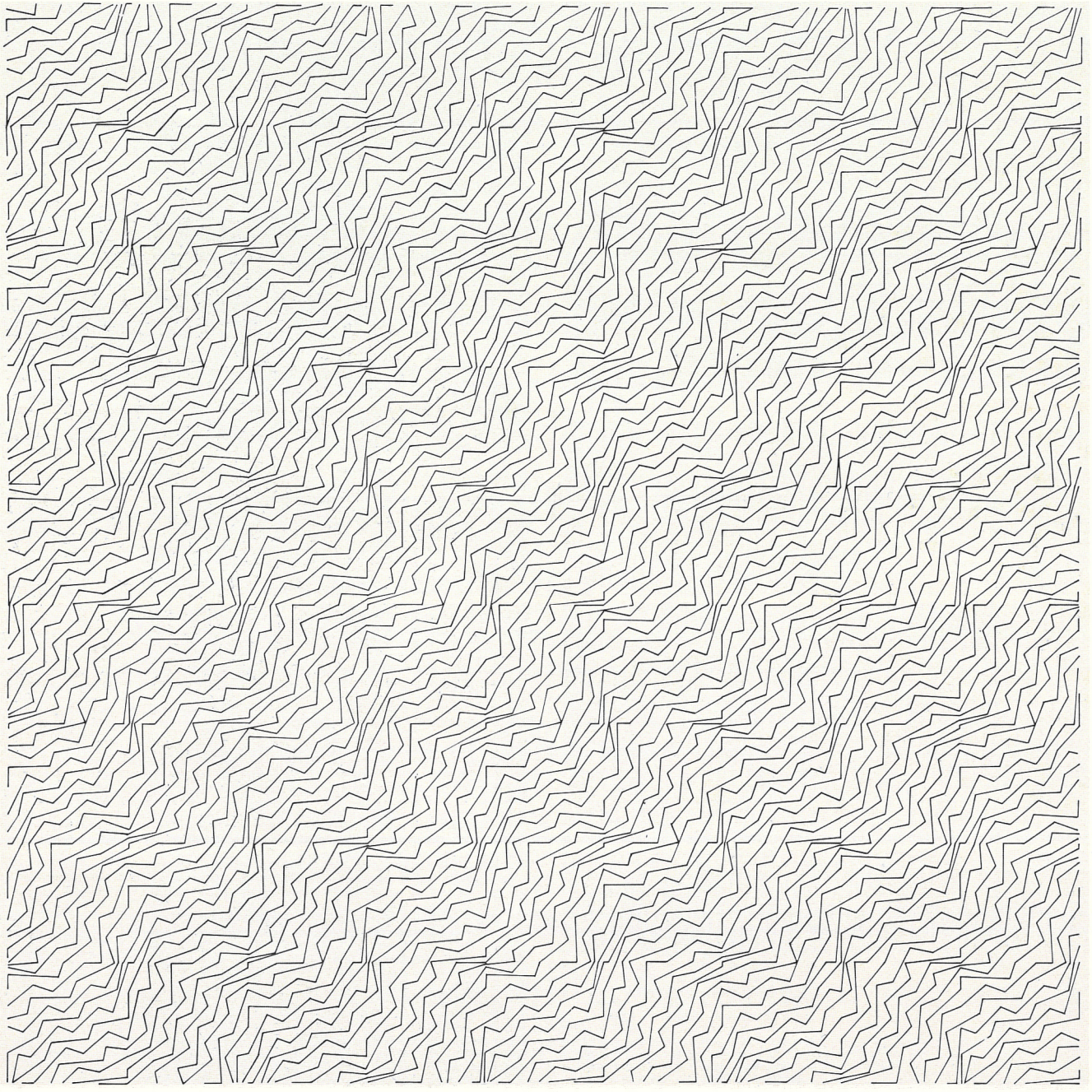




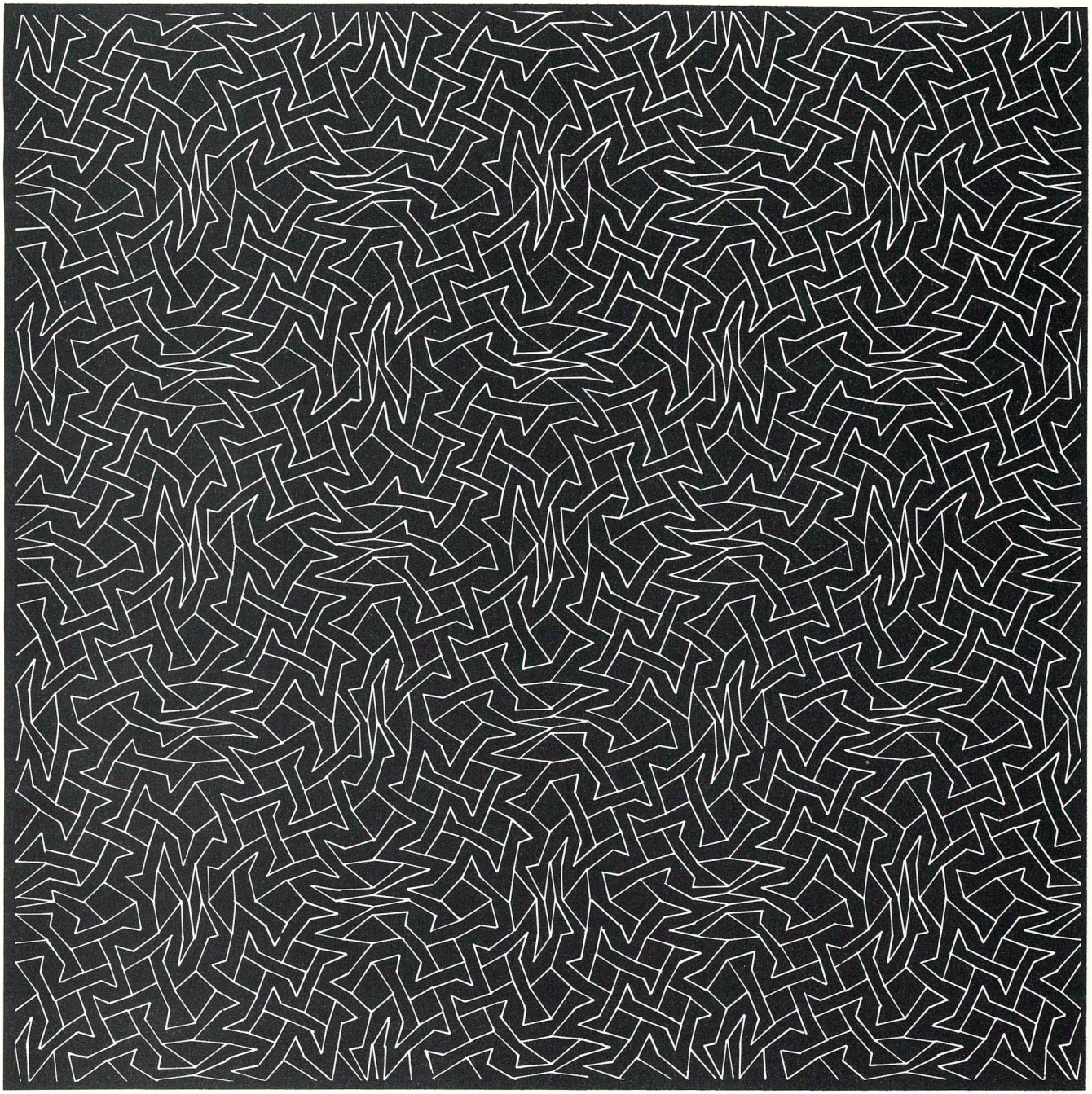


236
Campo reticolare, 1975
Tecnica mista, cm. 36x102, (DN 926)

237
81 moduli in permutazione continua, 1978
China, cm. 51x51, (700)



238
Spazio in permutazione tensiva continua, 1977
Tecnica mista, cm. 73x73



239 241
240

239
Spazio in permutazione continua, 1977
Tecnica mista, cm. 29x29, (703)

240
Spazio in permutazione, 1978
Tecnica mista, cm. 29x29, (704)

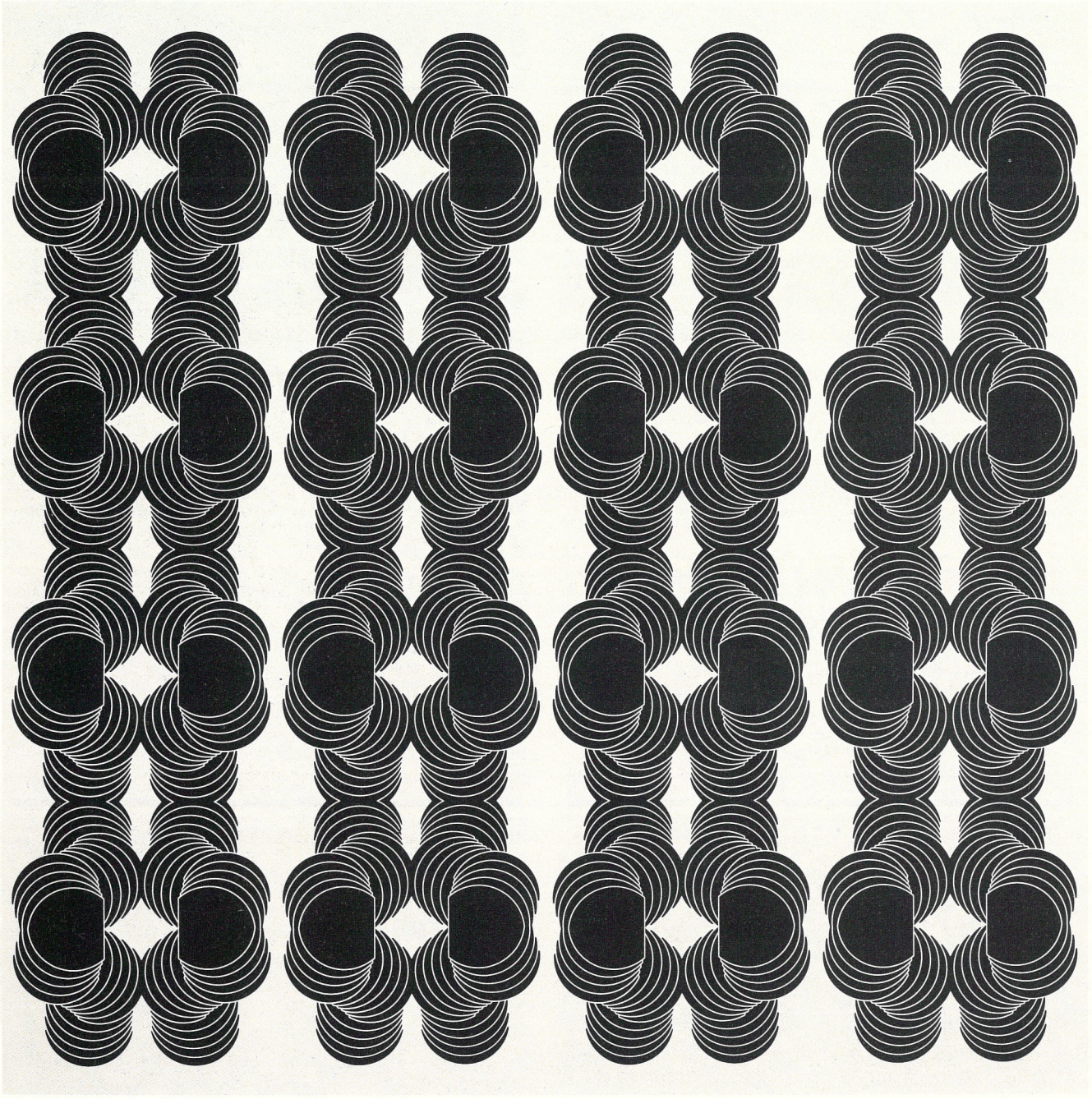
241
Spazio in permutazione, 1978
Tecnica mista, cm. 29x29, (705)

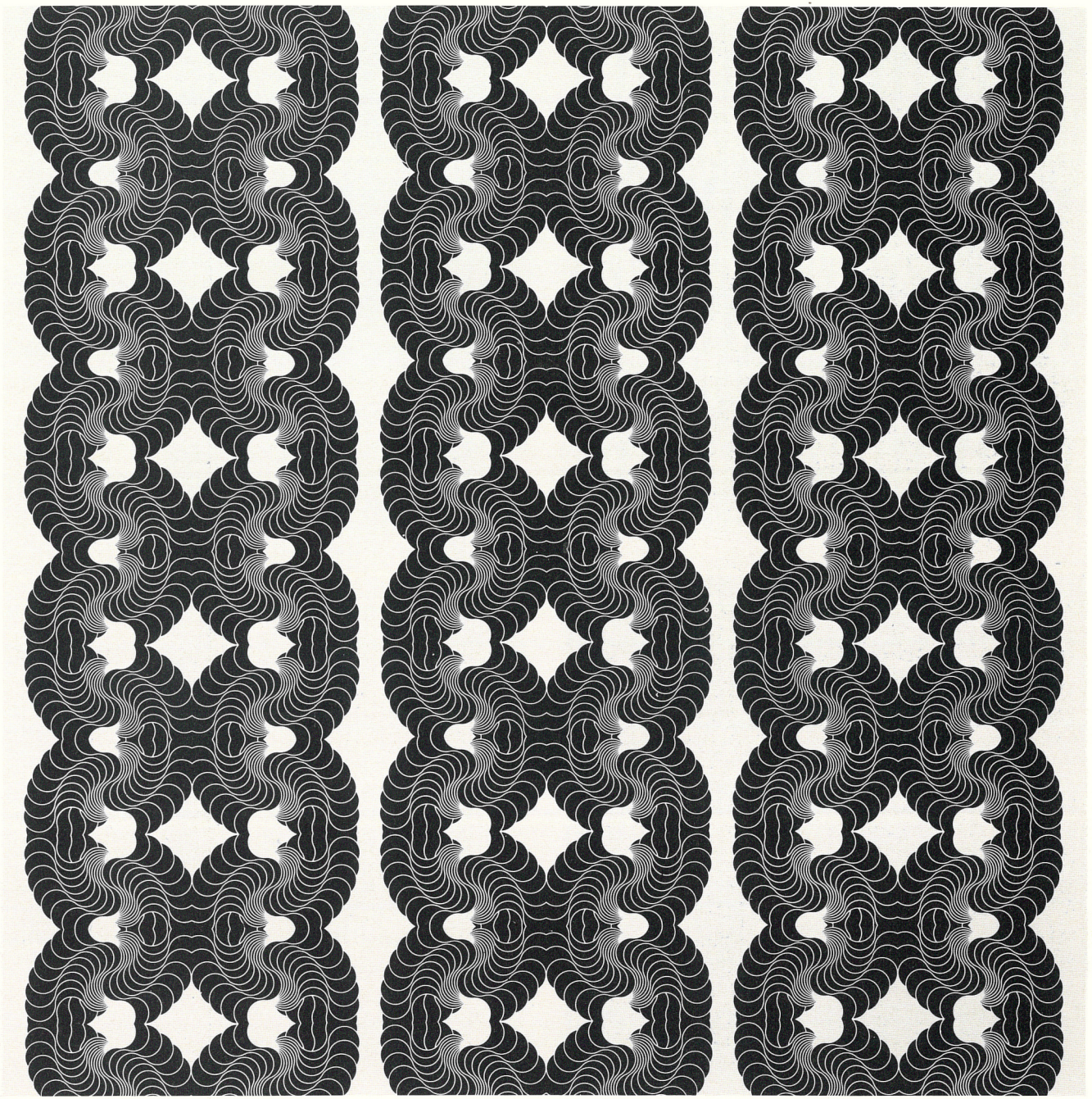
243
242 244

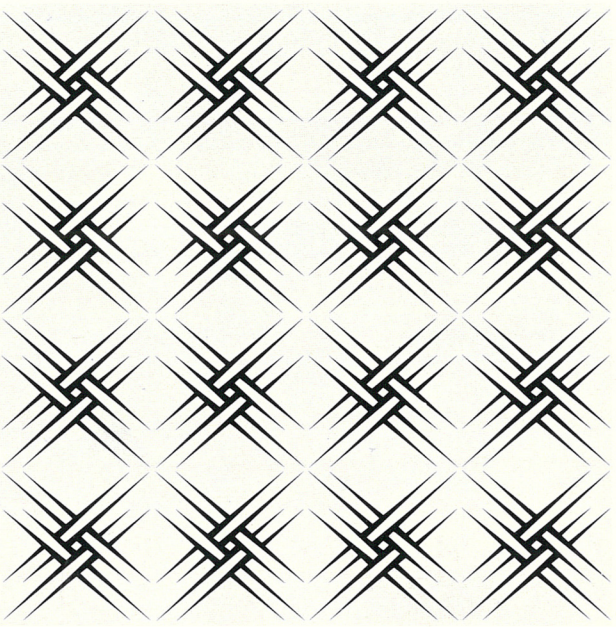
242
Spazio in permutazione, 1977
Tecnica mista, cm. 29x29, (701)

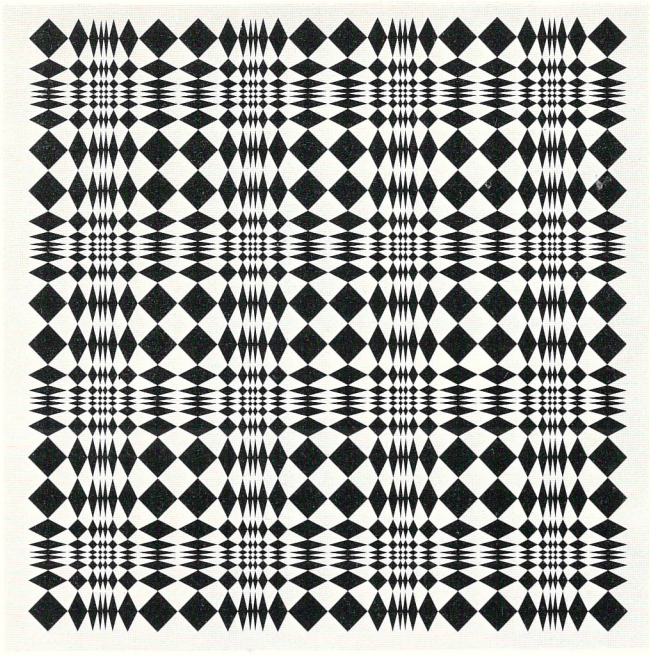
243
Spazio in permutazione continua, 1977
Tecnica mista, cm. 29x29, (702)

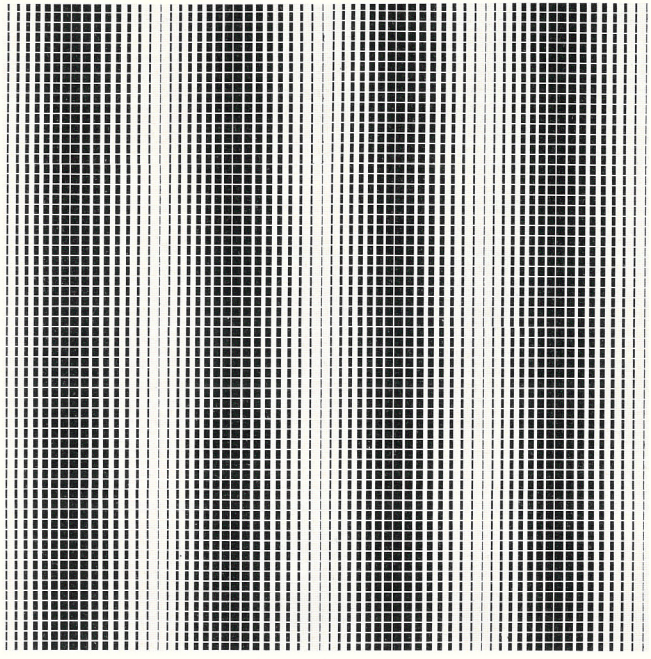
244
Spazio in permutazione continua, 1978
Tecnica mista, cm. 29x29, (706)



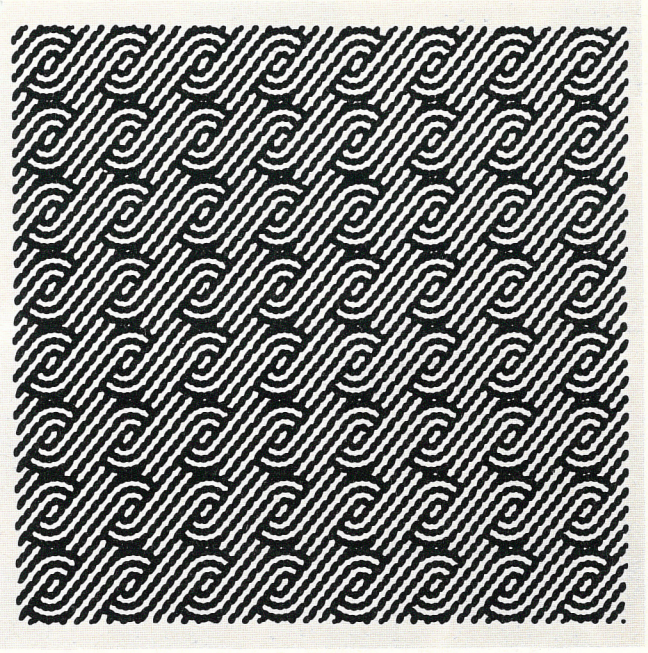


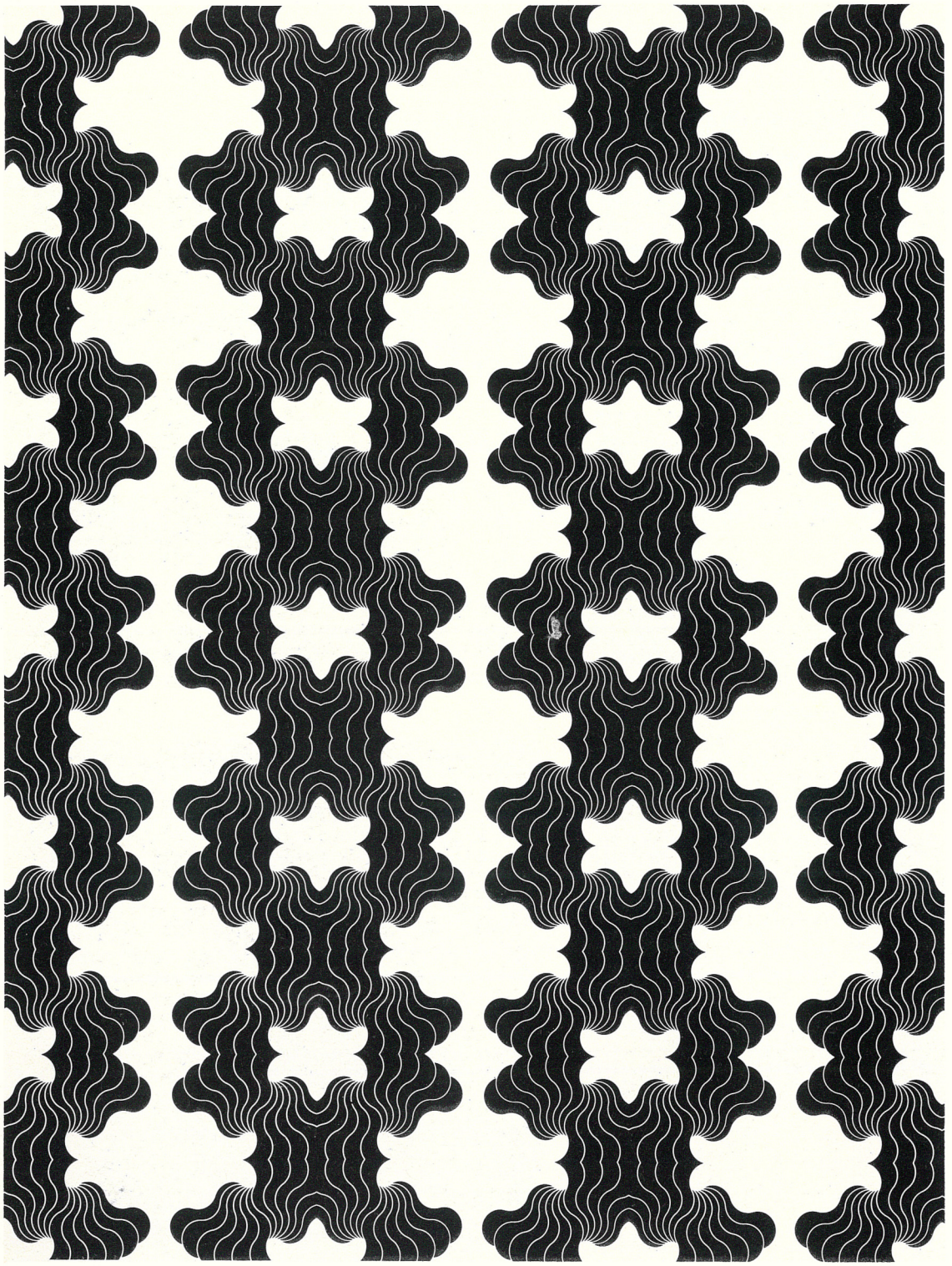
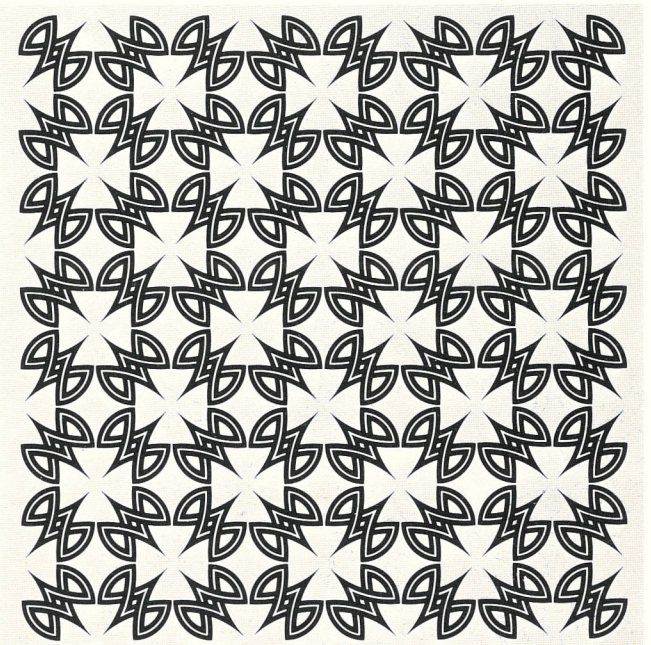
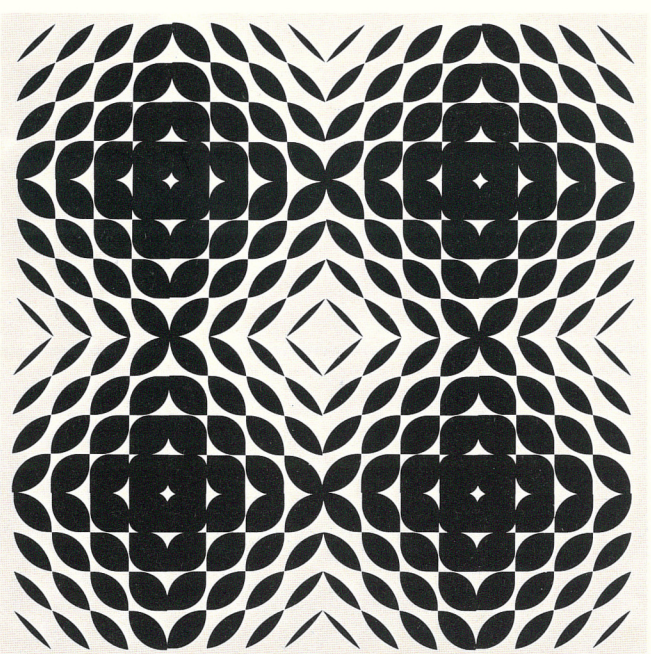
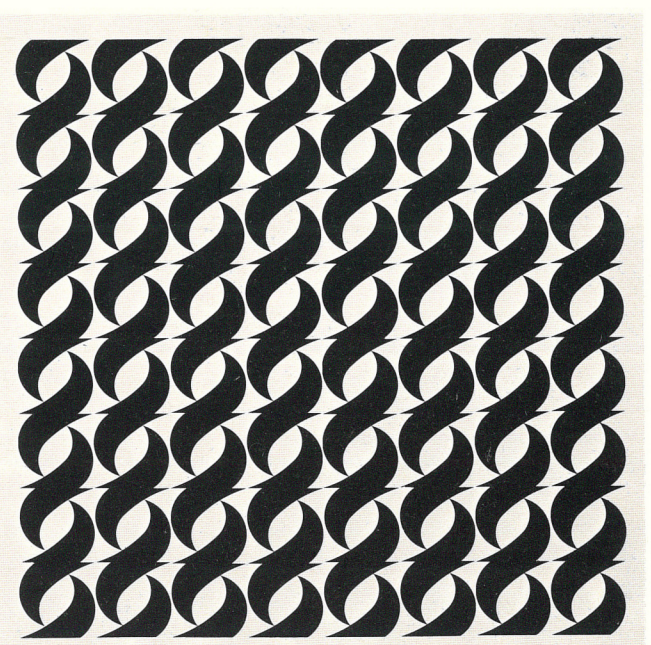






Questi pochi esempi di progetti di segni e strutture sono nati analizzando le possibilità tecniche della stampa e della tessitura. Essi non sono semplici decorazioni che potrebbero riversarsi su qualunque supporto ma risolvono problemi di modularità combinatoria nel caso di ceramiche di rivestimento, oppure si intessono nelle trame e negli orditi delle macchine tessili per ripeterne gli schemi.





Il graphic design per l'industria non può avvalersi di recuperi di revival o di fasti floreali per esprimersi, perchè, essendo essi moda, entrerebbero immediatamente nel consumismo più sfacciato. Il disegno geometrico, al contrario, con le sue infinite combinazioni strutturali, porta gli elementi della cultura e della conoscenza tecnica razionale.